



Facultad de Ciencias de la Comunicación  
Universidad de Málaga



**La Mujer en el Cine Andaluz (2000 - 2010)**

Juan Adolfo Escaño González

Tesis  
Doctoral  
2015

# **La Mujer en el Cine Andaluz (2000 - 2010)**

**Juan Adolfo Escaño González**

---

**Tesis Doctoral, 2015**

**Directores | Dr. Fco. Javier Ruiz del Olmo y Dra. Rocío de la Maya Retamar**  
**Programa de Doctorado | Nuevas Tecnologías en Comunicación**



# La Mujer en el Cine Andaluz (2000-2010)

---

**Juan Adolfo Escaño González**

Directores: Dr. Francisco Javier Ruiz del Olmo y Dra. Rocío de la  
Maya Retamar



Publicaciones y  
Divulgación Científica

AUTOR: Juan Adolfo Escaño González

 <http://orcid.org/0000-0002-6798-242X>

EDITA: Publicaciones y Divulgación Científica. Universidad de Málaga



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 Internacional:

Cualquier parte de esta obra se puede reproducir sin autorización pero con el reconocimiento y atribución de los autores.

No se puede hacer uso comercial de la obra y no se puede alterar, transformar o hacer obras derivadas.

<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode>

Esta Tesis Doctoral está depositada en el Repositorio Institucional de la Universidad de Málaga (RIUMA): [riuma.uma.es](http://riuma.uma.es)





# **La Mujer en el Cine Andaluz (2000-2010)**

Doctorando: **Juan Adolfo Escaño González**

Directores: Dr. **Francisco Javier Ruiz del Olmo** y Dra. **Rocío de la  
Maya Retamar**

**Málaga, 2015**





DPTO. COMUNICACIÓN AUDIOVISUAL  
Y PUBLICIDAD

Dr. FRANCISCO JAVIER RUIZ DEL OLMO Y Dra. ROCÍO DE LA MAYA RETAMAR, profesores en el  
Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad de la Universidad de Málaga,

## INFORMAN QUE

D. Juan Adolfo Escaño González ha realizado bajo nuestra supervisión la presente Tesis Doctoral.  
Revisado el trabajo, AUTORIZAMOS su presentación en la Universidad de Málaga, por estimar  
que reúne todos los requisitos formales y científicos para la obtención del título de Doctor  
conforme a la legislación vigente.

Y para que conste, firmamos el presente informe y prestamos conformidad a la presentación de  
dicha Tesis Doctoral.

En Málaga, 05 de noviembre de 2015,

Fdo: Francisco Javier Ruiz Del Olmo  
Director de la Tesis Doctoral

Fdo: Rocío de la Maya Retamar  
Directora de la Tesis Doctoral





# Agradecimientos



A Javier Ruiz y Rocío De la Maya por rescatarme de la orfandad doctoral, ofreciéndome su apoyo, consejo, paciencia y comprensión.

A Ana Almansa, responsable en primera instancia de este recorrido académico y docente.

A Antonio Castillo que me despertó del letargo, y que siempre está ahí, a su manera.

A Alicia Martín, Alicia Escaño y Jorge Escaño, mi **FAMILIA**.

A Paz Rosado por estar sin condiciones.

A mis **PADRES**, Ricardo Escaño y Adelaida González, que no pueden vivir este momento, pero que fueron definitivos, gracias a sus esfuerzos, sacrificios y desvelos, para que llegara hasta aquí. Os echo de menos.

A los que, en algún momento, creyeron en mí y a los que no, porque han sido imprescindibles en mi superación durante esta aventura.

A mis Litas, por su callada y desinteresada compañía.

Gracias a todos por vuestro cariño, respeto y amistad.

Málaga, noviembre de 2015



# 0. Índice



<b>1. INTRODUCCIÓN.....</b>	<b>21</b>
1.1. JUSTIFICACIÓN Y OBJETO DE ESTUDIO .....	23
1.2. OBJETIVOS .....	28
1.2 HIPÓTESIS .....	28
1.4 ESTADO DE LA CUESTIÓN.....	29
1.5 METODOLOGÍA .....	41
1.5.1. Fases en la Metodología .....	45
1.5.2. Criterios de selección y cuerpo de estudio .....	46
1.5.3. Análisis .....	54
1.5.4 Resultados.....	60
1.5.5. Discusión de Resultados.....	60
1.5.6. Conclusiones y Propuestas.....	60
<b>2. MARCO TEÓRICO .....</b>	<b>61</b>
2.1. HISTORIA DEL CINE EN ANDALUCÍA .....	64
2.1.1. Introducción.....	64
2.1.2. De los años veinte a los sesenta .....	65
2.1.6. Años setenta, ochenta y noventa.....	70
2.1.8. Siglo XXI (2000-2010) .....	86
2.1.9. Afianzamiento de la industria del cine en Andalucía .....	89
2.2. MUJER Y CINE ESPAÑOL .....	92
2.2.1. II República (1930-1936).....	94
2.2.2. Guerra Civil y Dictadura (1936-1975) .....	96
2.2.3. Transición (1975-1978) .....	108
2.2.4. Democracia (1979-2010).....	113
2.3. TEORÍA FÍLMICA FEMINISTA .....	119



2.3.1. Cine Clásico Vs. de Mujer .....	120
2.3.2. Miradas y placer.....	123
2.3.3. Corrientes de investigación.....	126
2.4. GÉNERO, PREJUICIO, ROL Y ESTEREOTIPO. DEFINICIÓN DE CONCEPTOS .....	127
2.4.1. Género como concepto .....	127
2.4.2. Estereotipo, Rol, Prejuicio: concepto.....	131
2.5. LENGUAJE Y CINE .....	146
2.5.1. Introducción.....	146
2.5.2. Imagen cinematográfica .....	148
<b>3. ANÁLISIS FÍLMICO Y DE CONTENIDO.....</b>	<b>165</b>
SOLAS, BENITO ZAMBRANO, 1999 .....	167
3.1. SOLAS, BENITO ZAMBRANO, 1999 .....	169
3.1.1. Identificación .....	170
3.1.2. Deconstrucción de escenas.....	171
3.1.3. Dimensión narrativa .....	181
3.1.4. Interpretación.....	181
FUGITIVAS, MIGUEL HERMOSO, 2000 .....	187
3.2. FUGITIVAS, MIGUEL HERMOSO, 2000.....	189
3.2.1. Identificación.....	190
3.2.3. Dimensión narrativa .....	203
3.2.4. Interpretación.....	204
PONIENTE, CHUS GUTIÉRREZ, 2002 .....	209
3.3. PONIENTE (UN RELATO UNIVERSAL SOBRE EL AMOR), CHUS GUTIÉRREZ, 2002 .....	211
3.3.1. Identificación.....	212
3.3.2. Deconstrucción de escenas.....	212

3.3.3. Dimensión narrativa .....	220
3.3.4. Interpretación .....	221
<i>ERES MI HÉROE</i> , ANTONIO CUADRI, 2003 .....	225
3.4. <i>ERES MI HÉROE</i> , ANTONIO CUADRI, 2003 .....	227
3.4.1. Identificación .....	228
3.4.2. Deconstrucción de escenas .....	228
3.4.3. Dimensión narrativa .....	235
3.4.4. Interpretación .....	236
<i>ATÚN Y CHOCOLATE</i> , PABLO CARBONELL, 2004 .....	239
3.5. <i>ATÚN Y CHOCOLATE</i> , PABLO CARBONELL, 2004 .....	241
3.5.1. Identificación .....	242
3.5.2. Deconstrucción de escenas .....	243
3.5.3. Dimensión narrativa .....	251
3.5.4. Interpretación .....	252
<i>HABANA BLUES</i> , BENITO ZAMBRANO, 2005 .....	255
3.6. <i>HABANA BLUES</i> , BENITO ZAMBRANO, 2005 .....	257
3.6.1. Identificación .....	258
3.6.2. Deconstrucción de escenas .....	258
3.6.3. Dimensión narrativa .....	266
3.6.4. Interpretación .....	267
7 <i>VÍRGENES</i> , ALBERTO RODRÍGUEZ, 2005 .....	271
3.7. 7 <i>VÍRGENES</i> , ALBERTO RODRÍGUEZ, 2005 .....	273
3.7.1. Identificación .....	274
3.7.2. Deconstrucción de escenas .....	274
3.7.3. Dimensión narrativa .....	280
3.7.4. Interpretación .....	280

<i>LOS AÍRES DIFÍCILES</i> , GERARDO HERRERO, 2006.....	285
3.8. <i>LOS AÍRES DIFÍCILES</i> , GERARDO HERRERO, 2006 .....	287
3.8.1. <i>Identificación</i> .....	288
3.8.2. <i>Deconstrucción de escenas</i> .....	288
3.8.3. <i>Dimensión narrativa</i> .....	297
3.8.4. <i>Interpretación</i> .....	298
<i>EL CAMINO DE LOS INGLESES</i> , ANTONIO BANDERAS, 2006 .....	301
3.9. <i>EL CAMINO DE LOS INGLESES</i> , ANTONIO BANDERAS, 2006 .....	303
3.9.1. <i>Identificación</i> .....	304
3.9.2. <i>Deconstrucción de escenas</i> .....	304
3.9.3. <i>Dimensión narrativa</i> .....	313
3.9.4. <i>Interpretación</i> .....	314
<i>DÉJATE CAER</i> , JESÚS PONCE, 2007 .....	319
3.10. <i>DÉJATE CAER</i> , JESÚS PONCE, 2007 .....	321
3.10.1. <i>Identificación</i> .....	322
3.10.2. <i>Deconstrucción de escenas</i> .....	322
3.10.3. <i>Dimensión narrativa</i> .....	331
3.10.4. <i>Interpretación</i> .....	332
<i>RETORNO A HANSALA</i> , CHUS GUTIÉRREZ, 2008.....	337
3.11. <i>RETORNO A HANSALA</i> , CHUS GUTIÉRREZ, 2008.....	339
3.11.1. <i>Identificación</i> .....	340
3.11.2. <i>Deconstrucción de escenas</i> .....	340
3.11.3. <i>Dimensión narrativa</i> .....	347
3.11.4. <i>Interpretación</i> .....	348
<i>YO, TAMBIÉN</i> , ÁLVARO PASTOR Y ANTONIO NAHARRO, 2009 .....	353
3.12. <i>YO, TAMBIÉN</i> , ÁLVARO PASTOR Y ANTONIO NAHARRO, 2009 .....	355

3.12.1. Identificación .....	356
3.12.2. Deconstrucción de escenas .....	356
3.12.3. Dimensión narrativa .....	363
3.12.4. Interpretación .....	363
AFTER, ALBERTO RODRÍGUEZ, 2009.....	367
3.13. AFTER, ALBERTO RODRÍGUEZ, 2009 .....	369
3.13.1. Identificación .....	370
3.13.2. Deconstrucción de escenas .....	370
3.13.3. Dimensión narrativa .....	376
3.13.4. Interpretación .....	377
EL VUELO DEL TREN, PACO TORRES, 2010 .....	381
3.14. EL VUELO DEL TREN, PACO TORRES, 2010.....	383
3.14.1. Identificación .....	384
3.14.2. Deconstrucción de escenas .....	384
3.14.3. Dimensión narrativa .....	393
3.14.4. Interpretación .....	394
<b>4. RESULTADOS .....</b>	<b>397</b>
<b>5. DISCUSIÓN DE RESULTADOS .....</b>	<b>409</b>
<b>6. CONCLUSIONES .....</b>	<b>421</b>
<b>7. FUENTES.....</b>	<b>427</b>
<b>8. ANEXOS.....</b>	<b>443</b>
8.1. FICHAS PELÍCULAS DEL CORPUS DE ESTUDIO .....	445
0. SOLAS .....	445
1. FUGITIVAS.....	447

2. <i>PONIENTE (UN RELATO UNIVERSAL SOBRE EL AMOR)</i> .....	448
3. <i>ERES MI HÉROE</i> .....	450
4. <i>ATÚN Y CHOCOLATE</i> .....	452
5. <i>HABANA BLUES</i> .....	454
6. <i>7 VÍRGENES</i> .....	456
7. <i>LOS AIRES DIFÍCILES</i> .....	458
8. <i>EL CAMINO DE LOS INGLESES</i> .....	459
9. <i>DÉJATE CAER</i> .....	461
10. <i>RETORNO A HANSALA</i> .....	462
11. <i>YO, TAMBIÉN</i> .....	464
12. <i>AFTER</i> .....	466
13. <i>EL VUELO DEL TREN</i> .....	468
8.2 DVD CON LAS ESCENAS ANALIZADAS.....	471

# 1. Introducción



## 1.1. Justificación y objeto de estudio

Mi vinculación emocional al cine desde una edad temprana me ha llevado a considerarlo como parte esencial de mi existencia y de mis experiencias. Mi vida profesional, además de la docente, está dedicada al mundo de la imagen, a construir realidades para ser narradas. Configurándome en un notario particular de esas situaciones en las que, por el propio artefacto productivo, no reflejan de modo escrupuloso dicha realidad en todas sus dimensiones. Tenía claro, por tanto, que el cine iba a ser el tema de investigación de mi Tesis. Cuando cursé el programa de doctorado *Nuevas Tecnologías en Comunicación* (2006-2008), en la Facultad de Ciencias de la Comunicación, en el departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad; realicé una investigación sobre el cine y el divorcio en la Transición Española, aunque ya tenía en mente introducir en mi futura tesis la cuestión de la imagen de la mujer ligada al cine. El binomio Mujer-Cine me parece muy interesante y necesario. Interesante porque desentrañar, deconstruir, analizar escenas para evidenciar lo que no se ve a primera vista, lo latente en un filme es apasionante; y necesario porque desde el contexto de la perspectiva de género, es indispensable la crítica sobre las desigualdades que soporta la mujer en la sociedad y evidenciar los mecanismos que las alientan y perpetúan.

Por otro lado, quería circunscribir el problema al ámbito andaluz, porque entiendo que no está tratado lo suficiente como se puede constatar en el apartado del Estado de la Cuestión. Hay autores que han observado la cuestión desde el punto de vista nacional, como en el caso de Ruiz Muñoz y Sánchez Alarcón (2008), que en su obra *La imagen de la mujer andaluza en el cine español* abordan cómo se ha ido construyendo la imagen de la mujer andaluza en el contexto del cine español, así como el mantenimiento y perpetuación de los modelos y arquetipos con el paso del tiempo. Repasado dicho estado de la cuestión, constatamos que existe poca literatura sobre la imagen que se proyecta de la mujer (en general, no solo de la andaluza) en el cine elaborado por andaluces. Por otro lado, no puedo olvidar que soy andaluz, que esta investigación se realiza en una universidad andaluza y que disfruto documentándome sobre mi tierra y acercándome a la percepción que se establece de la mujer desde la óptica andaluza, entendiendo ésta como la que



llevan a cabo mujeres y hombres andaluces desde los ámbitos más significativos de la elaboración de un filme (Producción, Realización y Guion). No en vano, en el apartado del Marco Teórico realizamos una incursión en la historia del cine en Andalucía, así como en el papel desempeñado por la mujer en la industria cinematográfica a través de un recorrido de la historia del cine español desde sus inicios hasta 2010.

El poder que el cine posee para generar una imagen determinada del mundo que nos rodea es incuestionable. Crea universos, personajes, situaciones que, aunque tomadas del entorno que conocemos, son mediadas por sus autores a través de una serie de técnicas para “crear” una realidad (ficticia) que nos guía la mirada, nos mueve dentro de la diégesis y nos genera la ilusión de estar viviendo las situaciones que se plasman en la pantalla, a modo de ensoñación; creando en el espectador vínculos de interés, simpatía y empatía con el relato que se nos presenta y, por tanto, con los personajes que lo habitan. Compartimos con ellos sus angustias, sus anhelos, sus problemas. Los perdonamos, olvidamos sus impotencias, en definitiva, llegamos a comprenderlo y asumimos su papel dentro de la representación.

Podemos afirmar que el cine ostenta una capacidad suficiente para crear en el espectador una imagen de nuestro mundo, estableciendo al mismo tiempo una serie de emociones, creencias, conocimientos y valores. Las propuestas por lo tanto pueden “orientar, influir, modificar o normativizar los comportamientos de las audiencias” (Menéndez, 2008: 20).

Esta circunstancia es fácilmente extrapolable a los colectivos, entre los que se encuentra la mujer, mostrándonos el cine una percepción concreta y peculiar de ellas; reducidas desde el punto de vista psicológico e intelectual, estereotipadas, en definitiva. Si pensamos en la mujer, la imagen que nos muestra el cine es de dependiente, ama de casa, cuidadora, insegura, etc. Una imagen, en definitiva, de inferioridad frente al hombre y a la sociedad. Una realidad deformada que, en el caso que nos ocupa, el cine ha creado y/o recreado otorgando éste una visión de la mujer, mostrándola en un “segundo plano” en el relato y de exponerla en roles que reafirman los estereotipos antes mencionados. Es por ello que la estructura narrativa que se dé al relato es importante a la hora de reforzar o neutralizar los

estereotipos en cualquier colectivo: “gracias al relato estructuramos nuestra experiencia y la almacenamos como recuerdo” (Aguilar, 1896: 34).

Andalucía ha sido representada, históricamente en el cine nacional, con unas características muy concretas. Para Ruiz y Sánchez (2008), el bandolero, la folclórica, la gitana o la “bailaora” han sido elementos imprescindibles para elaborar un cine que, por otra parte, obtenía un éxito de público importante. Los temas andaluces eran recurrentes para atraer a un público que gustaba de lo popular y que acudían al reclamo de los tópicos andaluces que inundaban las pantallas en los años veinte y treinta. Dentro de ese entramado de clichés nos interesa el papel que, por la estructura de nuestra investigación, se le otorgaba a la mujer en el celuloide.

Esta imagen de Andalucía está ligada a distintos medios culturales, entre los que se encuentra el teatro de índole popular y la novela que escribieran los viajeros románticos que visitaban nuestro país en el siglo XIX. Estas circunstancias pusieron los cimientos de lo andaluz con un sinfín de tópicos que configuraron la idea de nuestra tierra y sus gentes. Fue el cine el que definitivamente contribuyó, con su capacidad de comunicar y de crear emociones, a fijar los estereotipos que hasta hoy nos acompañan. Fue en el Régimen franquista cuando estos arquetipos se refuerzan, hasta el límite de que lo andaluz se confundía con lo español como medio de adoctrinamiento. Al respecto Ruiz y Sánchez (2008) señalan: “será durante el periodo franquista cuando se consolidan fuertemente los clichés relacionados con esta región, hasta el punto de que la especificidad de lo andaluz llegue a asociarse al cine que exaltaba la españolidad con fines propagandísticos” (p. 145).

Por lo anteriormente expuesto pensamos que sería interesante analizar la imagen de la mujer que se ha transmitido, a través del “cine andaluz”<sup>1</sup>, entendido como aquel que está elaborado por profesionales andaluces en los primeros once años del siglo XXI.

Este momento histórico concreto, por la importancia que conlleva el final de un siglo y el comienzo de otro como punto de inflexión temporal que determina, en

---

<sup>1</sup> El concepto de Cine Andaluz en el contexto de nuestra investigación se desarrolla en Criterios de Selección y Cuerpo de Estudio, p. 37.

ocasiones, cambios sociológicos y avances que modernizan la sociedad. De hecho, fue en 1999 con la película *Solas* de Benito Zambrano y la incorporación de realizadores jóvenes al panorama andaluz, cuando se produce un cambio significativo en la manera de mirar a la mujer y la proyección social y humana que de ella se daba en el cine. Ruiz y Sánchez (2008), al respecto señalan:

El largometraje *Solas*, por su relevante repercusión, puede considerarse el punto de partida de la actividad de una nueva generación de jóvenes directores de la región que han contribuido a que irrumpa con fuerza una nueva visión de Andalucía y a que las mujeres de esta tierra recuperen parte del protagonismo perdido en la gran pantalla. (p.148)

Por estos motivos consideramos pertinente estudiar estos primeros once años del cine andaluz. Para comprobar la imagen de la mujer que se ha conformado en este periodo. ¿Se aparta de la simplificación? ¿Nos muestra una mujer más real? ¿Rompe con la imagen, (folclórica, casquivana, dicharachera, chacha...) que de la mujer andaluza se tiene en España como consecuencia de la construcción estereotipada que se ha realizado a través de la historia del cine en España? Éstas son algunas de las interrogantes que queremos dilucidar por medio de este análisis, y el motivo que sirve de catalizador para realizar este trabajo de investigación.

Puede pensarse que el tema de la representación de la mujer está sobreexpuesto o muy abordado. Pero se puede constatar que es un asunto, según hemos podido comprobar a través del estado de la cuestión, de manifiesta actualidad y de interés por parte de la sociedad. Por otro lado, consideramos que la lucha por la igualdad es un asunto aún sin resolver de manera efectiva, y este tipo de investigaciones pueden aportar a la sociedad una visión crítica de la invisibilidad y encasillamiento a la que se somete a la mujer en una estructura patriarcal que utiliza mecanismos, como el cine, para perpetuar una ideología, intentando con este tipo de trabajos desvelar cuáles son los dispositivos que la hacen posible.

Nuestro **objeto de estudio** será analizar una serie de películas realizadas en los primeros once años del siglo XXI, desde un enfoque de lenguaje

cinematográfico, por medio del análisis fílmico,<sup>2</sup> y de género<sup>3</sup>, en definitiva utilizando el análisis de contenido, sirviéndonos de métodos cualitativos y cuantitativos.

El cine, como generador de imaginarios colectivos, y la mujer, como agente pasivo<sup>4</sup> (históricamente) del discurso cinematográfico, son los ejes fundamentales en nuestro objeto de estudio. A partir de esta premisa, investigaremos los estereotipos y roles que se encuentran en los filmes seleccionados. Realizaremos una radiografía de la imagen que se muestra en el cine andaluz desde los años 2000 a 2010, los primeros once años del siglo XXI.

Las películas seleccionadas para nuestro análisis son catorce títulos realizados en el periodo anteriormente referido. Debemos resaltar que uno de los títulos no entra en el espacio temporal propuesto. Se trata del filme *Solas* de Benito Zambrano, realizada en 1999. El motivo de tomarnos esta licencia es la importancia que tuvo la película en el panorama cinematográfico andaluz y su repercusión social por los temas que abordaba. Este éxito “facilita el surgimiento de un cine en el que la figura femenina (...) se define desde dentro de la propia Andalucía”. (Ruiz, 2008: 15). Asimismo, es otro de los motivos para la elección del periodo elegido, ya que su estreno a las puertas del siglo XXI supuso una revolución en el panorama cinematográfico andaluz, como hemos constatado a través de las visiones de los autores citados.

Esta película sirvió como punto de inflexión porque “cuestiona la cultura sexista de la que bebieron tantas y tantas generaciones de mujeres españolas, cultura que, aún hoy, sobrevive de forma menos evidente pero igualmente incisiva.” (de Francisco, 2010: 181). Supuso abordar el sexismo, la igualdad o la violencia de género de una forma valiente y decidida; influyendo sobremanera en

---

<sup>2</sup> Autoras como Kuhn (1991) o Penley (1998) han subrayado que el análisis fílmico nos permite poner de manifiesto la articulación inconsciente de la diferencia de género establecido en nuestra cultura. Estos aspectos serán desarrollados en el Marco Teórico.

<sup>3</sup> La Teoría Fílmica Feminista será el eje de este apartado.

<sup>4</sup> Rara vez la mujer en el cine es protagonista, o toma la iniciativa, normalmente son la comparsa, el objeto sexual al servicio del hombre y del relato. Es por ello que su papel es pasivo, en cuanto que la del hombre es activo (Arranz Et al., 2006).

que estos temas fuesen abordados, desde ese momento, en otras producciones españolas. Obtuvo, entre otros, los siguientes premios: 1999: Festival de Berlín; Premio del Público. 5 Goyas de 11 nominaciones. 2000: Premios Ariel; Mejor película iberoamericana. Es por ello que consideramos oportuno que fuese parte del cuerpo de estudio, por su interés y aportación para este trabajo.

## 1.2. Objetivos

Este trabajo de investigación asume como **objetivo general**, en la vía hacia la verificación o refutación de la hipótesis que se plantea: **determinar** cuál es la imagen que se transmite de la mujer, a través del cine andaluz<sup>5</sup>, por medio de la identificación de estereotipos y roles, sirviéndonos de un Análisis mixto que consta de un análisis de contenido determinado por el análisis fílmico y la teoría fílmica feminista y otro cuantitativo que nos servirá de apoyo a ese otro cualitativo, con el propósito de cuantificar la categorías que crearemos para su detección, y utilizar los datos obtenidos como complemento necesario en nuestra investigación.

De lo anteriormente expuesto establecemos una serie de **objetivos específicos**:

1. **Observar** si el cine realizado en este periodo ha dotado a la mujer de protagonismo.
2. **Identificar** los estereotipos, roles y/o prejuicios que se encuentran en el texto audiovisual.
3. **Extraer** los modelos femeninos representados en el cuerpo de estudio.

## 1.2 Hipótesis

Partiendo de los objetivos propuestos y observando la tendencia iniciada en 1999, con el filme *Solas* (Benito Zambrano, 1999) en el que se produce la ruptura con los viejos discursos en los que la mujer soportaba el tópico, el estereotipo y el rol de forma más acentuada e injusta y al desarrollo de una visión renovada, real e igualitaria de la mujer, nuestra hipótesis de partida del trabajo de

---

<sup>5</sup> Los criterios que se establecen para determinar el concepto de "cine andaluz", se desarrollarán en el apartado de Metodología, p. 37.

investigación que nos ocupa es:

*El cine andaluz, en los primeros once años del siglo XXI, ha establecido una imagen de la mujer renovada, creando un estado de ruptura en relación a los modelos femeninos que tradicionalmente se han representado en el cine a lo largo de su historia.*

De esta hipótesis inicial se derivan, a su vez, otras cuatro subhipótesis que desarrollan la cuestión de forma más precisa y concreta:

1. La presencia de la mujer como protagonista aumentó en el periodo estudiado.
2. Aun siendo la mayoría de filmes dirigidos por hombres, no ha significado un aumento o mantenimiento de los estereotipos y/o roles asignados de forma atávica a la mujer.
3. A pesar de los estereotipos que puedan ser detectados, estos corresponden más a un retrato de una realidad concreta y contextualizada que a la intención de perpetuar una determinada imagen de la mujer. Se pretende utilizar, por tanto, dichos estereotipos como herramienta de crítica social y no como adoctrinamiento ideológico.
4. El modelo de mujer que se nos presenta supone una ruptura con los roles que responden a arquetipos femeninos contruidos por el cine español y andaluz durante las últimas décadas.

## 1.4 Estado de la cuestión

Como apuntamos en el apartado de justificación, el tema de la representación de la mujer en el cine puede que esté muy abordado<sup>6</sup>, aunque razonábamos la importancia y el interés que este asunto suscita en el ámbito científico y social. Es por ello que hemos comprobado que varios autores se han interesado por la cuestión desde distintas ópticas, pero enmarcando a la mujer y el cine como argumento principal, siendo inédito el tema que proponemos en el contexto del cine andaluz.

---

<sup>6</sup> Hay autoras que defienden lo contrario, entendiendo que son pocas las investigaciones que abordan el tema de Mujer y Cine. Es el caso de Fátima Arranz en *Cine y género en España. Una investigación empírica* [Arranz (dir.), 2010]

En *Mujer, amor y sexo en el cine español de los '90* (Aguilar, 1998), su autora analiza cincuenta y cinco películas españolas comprendidas entre los años 1990 y 1995. Su finalidad es revelar cómo se representan y presentan a las mujeres y cuáles son las relaciones con el hombre.

En el recorrido analítico se refleja cómo se silencian ciertas diferencias, se hace eco de otras de manera recurrente, potenciándolas o deformándolas. Se extrae la conclusión de que se presenta una realidad deformada de la sociedad, sobre todo de la realidad de la mujer, ya que atienden a esquemas y modos de representación reaccionarios.

Como afirma la autora “la realidad no es monolítica”, porque en ella coexisten diversos simbolismos, explicaciones heterogéneas, valores confrontados, etc. En definitiva, el cine nos expone las problemáticas de nuestra época; cómo la mujer ha avanzado, pero también nos revela la persistencia de los valores patriarcales.

En el título *La imagen de la mujer andaluza en el cine español* (Ruiz y Sánchez, 2008), las autoras nos muestran cómo en el cine español se ha ido construyendo la imagen de la mujer andaluza, a través de los diferentes arquetipos que prevalecían en cada época.

Encontramos en el recorrido a la joven cantaora, vestida con trajes de volantes y pendientes de coral de los años treinta y cuarenta, las protagonistas de *Solas*, a finales de los noventa y las versiones que realizaron Buñuel o Borau en los setenta o el cine de Almodóvar en los ochenta. Se nos hace ver cómo, si se analiza la psicología de todas ellas, somos conscientes de hasta qué punto las actitudes y comportamientos que reflejan son afines a pesar del tiempo transcurrido.

Tomamos conciencia de la importancia de la imagen de la mujer andaluza por el hecho de que las representaciones que se han exportado a otros países han determinado, a través de la identificación, el estereotipo de la mujer española. El principal objetivo del análisis propuesto en el libro es “observar el recorrido realizado y reconsiderar los rasgos que determinan la concepción que se tiene de

este tipo de personaje, y que tanta importancia ha tenido para la configuración de la idea colectiva más extendida acerca de lo andaluz” (Ruiz y Sánchez, 2008).

En la tesis doctoral *Construcción de la imagen femenina en las series de animación televisivas. Estudio cualitativo y cuantitativo sobre la representación y el concepto de la mujer en niños pre-adolescentes* (Sánchez Martín, 2012), la autora pretende determinar el perfil femenino en el ámbito de la animación, así como observar las consecuencias que conllevan estos modelos propuestos en los receptores de estos productos. Para ello analiza el modo de representación de la mujer en las series animadas, con la pretensión de hallar las posibles violencias físicas, síquicas o simbólicas, que configuran a priori en el espectador infantil una realidad sesgada. Asimismo, persigue demostrar si en los contenidos de estas series hay mensajes latentes y negativos que influyen en la percepción y construcción de el universo simbólico infantil. Por otro lado, y por medio de entrevistas, busca valorar las respuestas para conocer la idea del papel de la mujer en la sociedad.

En el trabajo *La representación de las mujeres en el cine y la televisión* (Sangro y Plaza, 2010), se congregan un conjunto de expertas y expertos que provienen, de una parte, de los estudios de género y de la narrativa cinematográfica y televisiva por otra. Esa diversidad enriquece la tarea, dotándola de coherencia y creando una obra necesaria y estimulante. Sostienen que la construcción de identidades personales está influida, de alguna forma, por el conjunto tan amplio de historias sobre hombres y mujeres, que ofrece el audiovisual contemporáneo.

Partiendo de esta premisa, el libro plantea con rigor la mirada de ciertas creadoras y creadores actuales más relevantes que han dirigido su interés hacia el protagonismo femenino y en las representaciones que el audiovisual contemporáneo propone sobre las mujeres. En el texto podemos leer reflexiones sobre la imagen contemporánea de la heroína en el cine épico, la imagen en el cine español del pasado, la figura de la mujer mayor en la pantalla, el abuso sexual sobre la mujer en el cine, la obra de directoras y directores interesados en la



representación femenina, la protagonista de la comedia romántica y su evolución, los estereotipos sobre la mujer que fomenta la publicidad, el rol que han asumido las presentadoras en el entretenimiento televisivo, así como los papeles que llevan a cabo los personajes femeninos en la ficción televisiva en la actualidad.

El libro *La mujer en el cine español* (De Francisco [et al.], 2010), realiza un recorrido a través de la Historia del Cine en España, para establecer qué papel ha desempeñado la mujer en la pantalla a lo largo de los años. Las dos perspectivas que utiliza son distintas y a la vez complementarias. Por un lado la histórica y por otra la temática, con el fin de dilucidar el conflicto entre la represión ejercida sobre las mujeres y la lucha que éstas emprendieron por su libertad.

El análisis es vasto, llevándonos desde el rol social de las mujeres en la Historia de España en el contexto cinematográfico, hasta la representación de los personajes femeninos en el cine. Asimismo, nos sumerge en el protagonismo de las mujeres que se dedicaron a la dirección. También tiene cabida la opinión de diez mujeres profesionales de la comunicación, que opinan sobre diez películas, diez historias, diez personajes. El libro abarca el marco temporal que va desde 1986 a 2009, dotándolo de una perspectiva histórica fundamental para entender el papel que ha desempeñado la mujer en el Cine Español en todos sus ámbitos.

El artículo de Ruiz Muñoz *Argumentos, personajes y escenarios para la reelaboración de la imagen de Andalucía en el cine (1975-2006)*, incluido en la revista *Ámbitos*, 2010; hace hincapié en el punto de inflexión que se produjo en la Transición y que favoreció a la creación de nuevos discursos cinematográficos sobre el tema andaluz, que adquiere una perspectiva más reflexiva y una configuración de los personajes más complejos, así como en lo que respecta a los espacios donde éstos transitan. No obstante, para la autora, en la actualidad los modos de elaboración de la imagen de Andalucía en la pantalla han representado una carga a consecuencia de los elementos simbólicos utilizados en el pasado para construir el estereotipo despectivo de Andalucía.

En la ponencia *El papel de la mujer en las series de ficción vascas y*

*catalanas* (Tous y Simelio, 2013), las autoras pretenden determinar en qué grado las series de televisión, de dichas autonomías, perpetúan los modelos sociales dominantes y si éstos son adecuados para la consecución de la igualdad entre mujeres y hombres o si, por el contrario, fomentan el desequilibrio y la invisibilidad de la mujer respecto al hombre, construyendo un discurso androcéntrico y patriarcal. Las autoras tienen como objetivos averiguar cómo se construyen y se transmiten los valores en el marco del género. Para ello estudian a los personajes tomando como referencia los estereotipos, y así establecer los modelos propuestos. El rol otorgado a la mujer en los distintos ámbitos de actuación social, el contexto de las series y su correspondencia diacrónica con los géneros televisivos son aspectos importantes en esta investigación.

En *Fotogramas de género. Representación de feminidades y masculinidades en el cine español (1977-1989)*. (Castejón, 2013) y su segunda parte *Más fotogramas de género. Representación de feminidades y masculinidades en el cine español de los 90* (Castejón, 2015), la autora se basa en su Tesis Doctoral *Feminidades y masculinidades en el cine español de la democracia (1975-2000). Rupturas, conflictos y resistencias* (Castejón, 2013) para analizar cómo se representa y se construye la feminidad y la masculinidad en el cine español al final del siglo XX, a través de diferentes cineastas. Para la autora el cine no refleja la realidad porque lo que hace es reconstruirla, poseyendo una gran capacidad para generar referentes e imaginarios, como las representaciones de la mujer y el hombre que se articulan en las películas.

El libro proporciona, desde un punto de vista historiográfico, un marco teórico erigido desde la historia de género. Propone un análisis que combina los feminismos, la perspectiva de género y la narrativa fílmica con el fin de crear una visión de las representaciones de género en el cine español de 1977 al 2000.

Los cineastas que aborda, para analizar las rupturas, las resistencias y las transformaciones, son Josefina Molina, Pilar Miró, Cecilia Bartolomé, José Luis Garci, Fernando Colomo, Pedro Almodóvar, Fernando Trueba, Alfonso Albacete, Álvaro Fernández Armero, Daniel Calparsoro, David Menkes, Emilio Martínez Lázaro, Iciar Bollain, Manuel Gómez Pereira, Etc. En total veintiséis películas son

analizadas, de las que veintiuna la dirigen directores y cinco directoras, divididas en tres conjuntos temáticos y sucesivos que a su vez combinan con géneros y corrientes cinematográficas.

*La imagen de la mujer en el cine español (1939-1955)*, (Huelin, 2004) es una Tesis Doctoral que aborda la imagen de la mujer en el cine español durante la autarquía franquista. Consta de cuatro partes, la primera refleja un resumen del franquismo en la vertiente política, económica, social y cultural, hasta 1955. En la segunda parte se realiza un rápido compendio de la historia de la mujer, desde la prehistoria hasta la etapa franquista de la que se ocupa la tesis, para demostrar que la imagen en el franquismo no es atribuible a él, sino que es una constante en cualquier cultura. En el tercer bloque se aborda la historia del cine español desde sus inicios hasta 1955. Para finalizar se analizan cuatro filmes atendiendo a los géneros político, social, folclórico-costumbrista e histórico, respectivamente.

El artículo *Mujeres y cine. Las fuentes cinematográficas para el avance de la historia de la mujeres* (Castejón, 2004), tiene la finalidad de subrayar las amplias y profundas relaciones que concurren entre el cine y las mujeres. Utiliza las posibilidades que posee el cine como fuente para el estudio y la evolución de la historia de las mujeres. Recorre los temas de la relevancia de los tipos femeninos, los estereotipos y los modelos de mujer. Asimismo, realiza un breve recorrido histórico por la teoría fílmica feminista anglosajona y cómo ésta ha influido en España.

La ruptura con el modelo de representación patriarcal se pone de manifiesto por medio del análisis de la película, de Josefina Molina, *Función de Noche* (1981), donde sugiere pautas en la metodología que sirvan para continuar trabajando y avanzando en el tema de las representaciones de la mujer en el cine.

*Cine y género en España. Una investigación empírica* [Arranz (dir.), 2010], es un libro importante para realizar la reflexión del rol de la mujer y su discriminación de género en el cine español. En él se hace ver el papel fundamental del audiovisual en la evolución y el avance de los valores sociales.

Lo recoge Pilar Pardo (p. 383): “...no solo porque influyen ampliamente sobre los hechos y las imágenes del mundo que recibimos, sino también porque proporcionan los conceptos y clasificaciones políticas, sociales, étnicas, geográficas, psicológicas, etc., que utilizamos para descifrar estos hechos e imágenes. Por tanto, contribuyen a definir no solo lo que vemos, sino también la forma en que lo vemos” (Comisión Europea, 1999: 9).

Se alerta de los escasos estudios que, sobre esta temática, existen en España y de la alta capacidad que posee el cine para la formación de las conductas y los comportamientos de los individuos. Parten de una hipótesis que sostiene que: en el cine se reproducen los sesgos sexistas, así como en las relaciones sociales que se generan en torno al cine. Se pone de relieve la contradicción existente entre la imagen de modernidad que pretende el cine y la baja representatividad de las mujeres en puestos de responsabilidad en el proceso de producción de un film. Afirmándose que en el entorno cinematográfico español, las mujeres se encuentran inmersas en un mundo sometido a las maneras de relación masculina.

El análisis de contenido de películas dirigidas entre los años 2000 y 2006, concluye que los directores ponen de relieve, de manera más evidente, las relaciones entre personajes de su mismo género. Las directoras, por su parte, las relaciones familiares y sexuales, condenando sin paliativos la violencia de género; mientras ellos, en ocasiones, la observan de forma complaciente. De modo que se hace necesario la incorporación de la mujer en tareas de dirección para equilibrar la representación de este colectivo que aparece en la pantalla, la mayoría de las veces, sesgada.

El artículo *Aprender a mirar: la mujer como sujeto activo de la representación* (Garro, 2011), analiza la realidad como un entorno abundante en imágenes sobre el que debe de pensarse de una forma crítica. Estamos dominados por la visualidad que es producto de la realidad política, por ello imaginamos dicha realidad desde un punto de vista político; por tanto, se hace necesario pensar desde una perspectiva feminista y crítica. Partiendo de los textos *Modos de ver* de John Berger, y *Placer visual y cine narrativo* de Laura Mulvey, la autora nos aproxima a

dos de las críticas más relevantes en cuanto a estereotipos de la mujer en la representación visual. Toma la hipótesis de Berger para analizar la posibilidad de “representar a una mujer desnuda, que aun desnuda cimbra la concepción de la mujer como un objeto de contemplación. Para ello es necesario derrumbar la idea del cuerpo triunfante y sustituirlo por el cuerpo abyecto”. (Garro, 2011: 302).<sup>7</sup>

*Reconstruyendo lo femenino: identidades de género y recepción cinematográfica* (Iglesias, 1997). En el artículo, la autora reflexiona y justifica en clave teórica y metodológica, el valor de estudiar la identidad de género en la recepción cinematográfica. Se plantean conceptos y problemas relacionados con las identidades sociales, las de género, la recepción del cine y el lenguaje.

Para estudiar la aceptación cinematográfica es necesario el análisis de los procesos interpretativos de los espectadores, y estos están mediados por el género “ya que éste no es sólo una categoría analítica, sino se constituye también en una especie de código para interpretación, o, dicho de otra forma, en aparato semiótico que otorga y delimita el sentido del mundo.” (Iglesias, 1997: 45).<sup>8</sup> Esta afirmación necesita de una reflexión en la perspectiva epistemológica, ya que involucra al investigador. Para la autora el género es una forma primaria de relaciones significantes y por ello se encuentra presente en el proceso analítico-interpretativo.

En *mujer y cine* (Guarinos, 2008) la autora describe, después de realizar un recorrido por la teoría fílmica feminista, tres perspectivas de estudio de la mujer en el cine: la mujer tras la cámara donde disecciona el papel desempeñado por la mujer en la producción de un filme, relegada históricamente a puestos como el de *script* o maquilladoras, entre otros, y cómo en la actualidad la tendencia va cambiando situando a la mujer, según estudios, en labores de dirección y guion, y cómo su sensibilidad influye, o no, en su trabajo. La segunda posibilidad que contempla es la mujer como espectadora, donde se pregunta: ¿Cómo de ven las mujeres o cómo son obligadas a verse? La teoría fílmica feminista establece que el

---

<sup>7</sup> En *La Ventana*, Núm. 33. 2011.

<sup>8</sup> En *Frontera Norte*, Vol. 9, Núm. 18. Julio-diciembre de 1997.

cine está pensado para el espectador hombre, siendo el personaje femenino causa de problemas de identificación. Subraya la ausencia de un punto medio donde a la mujer no se le desprecie ni se la trate como a una virgen, y cómo esta tendencia ha ido evolucionando gracias a la incorporación de la mujer en labores de dirección. Por último trata a la mujer como personaje, donde manifiesta cómo la mujer en el cine patriarcal solo es ambiente, por su poca relevancia en el devenir del relato. Por último aborda los modos de representación de la mujer en el cine donde nos habla del rol y el estereotipo. Reflexiona sobre cómo el estereotipo ha evolucionado y realiza una categorización de los estereotipos más comunes a los que nos enfrentamos en la pantalla.

El informe *La situación de las mujeres y los hombres en el audiovisual español* (2006). Propone conocer, entre otros objetivos, el escenario de las relaciones de género en el cine español. Las cuestiones que trata parten de una pregunta inicial: ¿Se produce discriminación por razón de sexo en el mundo cinematográfico español?. Un contexto, el cine, donde habitan mujeres y hombres que construyen historias o “realidades de ficción, en donde ellos y ellas mismas - incluso a veces sin sospecharlo- son también contruidos, como cualquier ser social, por la ficción que ellos crean (o ¿recrean?)” (Arranz, Roquero, Aguilar, Pardo, Rilova y Álvarez, 2006: 7).

Se centran las autoras, para lograr sus objetivos, en el proceso de producción de un largometraje y cuál es la estructura de género del personal que lleva a cabo una película. Para este fin se realiza el estudio de la estructura ocupacional, observando y analizando las distintas categorías profesionales que se dan en el medio. Comprueban, partiendo de los datos de análisis, que dichas categorías se encuentran disociadas por sexo.

Evidencian que existe una infrarrepresentación en cuanto al número de directoras o productoras de largometrajes. Es decir, en los puestos de mayor responsabilidad. No obstante, las mujeres que trabajan en el sector lo hacen en labores tradicionalmente asociadas a los “perfiles” femeninos (Peluquería, Maquillaje, Vestuario, *Script...*).

Constatan que en el periodo estudiado (2000-2006) se incrementó

notablemente la presencia de realizadores noveles en relación a décadas anteriores, por contra la incorporación de nuevas realizadoras no ha aumentado, incluso se ha visto reducida. También se hacen eco de la presencia de mujeres en jurados de festivales de cine, siendo menor que la de los hombres. Observan las actitudes y opiniones, sobre la igualdad de género, por parte de las y los profesionales (productores, directores, guionistas)<sup>9</sup>. Investigar sus productos y cómo proyectan en ellos la ideología sobre las relaciones sociales de género.

A través del análisis de contenido de las películas españolas comprueban las distintas formas de representación de la mujer. Para esta sección parten de la siguiente hipótesis: “que la posición respecto a la igualdad estaba mediada por el género del director” (Arranz et al:13). Insinuando que las películas realizadas por directoras poseen características que las hacen distintas a la de los directores, en lo que se refiere a cómo representan a las mujeres, a los hombres y sus relaciones. Gracias a este estudio comprueban que su hipótesis era cierta, y que hay cine de mujeres y de hombres. Observándose que el tratamiento de los rasgos de los personajes femeninos, la pareja, la manera de afrontar la familia y sus relaciones, la sexualidad o la violencia de género, son distintas cuando lleva la firma de una directora.

El libro *La representación de la mujer en el cine español de la Transición (1973-1982)*, (Castro, 2009), tiene la finalidad de realizar una aproximación, desde una perspectiva de género, a la producción cinematográfica que se realizó en la transición democrática. Es sabido que dicha etapa supuso cambios políticos, culturales y sociales. Por ello resulta interesante analizar el cine español de aquella época para observar cómo reflejó dichos cambios en la pantalla. Pero en especial el papel que se le asignó a las mujeres, que tan duramente habían sido privadas de sus libertades y derechos durante la dictadura, en ese tránsito a la democracia.

Nos muestra la autora cómo las películas construyeron una nueva identidad

---

<sup>9</sup> Tienen en cuenta estas figuras por ser las que en última instancia elaboran el discurso que determina el sentido último de la película. De hecho, proponen una discusión sobre la autoría del producto, ya que se considera al director como autor, pero el productor decide si se hace o no, así como la influencia en el resultado final.



femenina, intentando comprender el desarrollo por el que el discurso fílmico ayudó a configurar una nueva realidad social de la mujer, formando su memoria colectiva y su identidad, por medio de la interacción con las creencias, opiniones y valores de las espectadoras.

La obra consta de cuatro partes, en la primera se nos da un punto de vista general del panorama del cine en España en la época de la transición, desde dos tramos temporales (1973-1976) y (1977-1982). Se constata que fue una de las épocas de mayor producción donde convivieron nuevas fórmulas con otras más tradicionales. Pero, a pesar de los cambios sociales que se produjeron, no se promovieron nuevos programas estéticos y narrativos. No se dio ese interés por mostrar formas novedosas, ni de ruptura con prototipos instituidos, siendo el cine izquierdista el que se muestra más innovador en este aspecto.

En el segundo capítulo disponemos de un análisis del cine metafórico que se realizó en el tardofranquismo, a causa de la censura que impedía mostrar la realidad política y social. Por ello los autores buscaron fórmulas, basadas en la metáfora, para expresar y denunciar la represión que vivía la sociedad española. La mujer en estas producciones (*Cría cuervos*, Carlos Saura, 1975; *El espíritu de la colmena*, Víctor Erice, 1973; *El Sur*, Víctor Erice, 1983), tuvo un papel explícito en la organización narrativa, lo que les confiere un plus en relación a la perspectiva de género. Nos hace ver cómo la representación de la mujer es construida como símbolo ideológico. Elige para este fin dos filmes de Carlos Saura<sup>10</sup>: *Ana y los lobos*, 1972 y *Mamá cumple cien años*, 1979. Estas películas, que comparten personajes, nos muestran la evolución del país desde el punto de vista del autor.

En la tercera parte se estudia el problema que supuso para la mujer española, con educación franquista, la incorporación al mundo laboral y la introducción de valores y maneras de consumo.

El último capítulo tiene como objetivos, desenmascarar la tendencia patriarcal subyacente en las películas, desconstruyéndolas para dejar en evidencia la pretendida naturalidad sobre la sexualidad y el erotismo que ocultan. El segundo objetivo es analizar cómo son representadas las minorías sexuales en el cine de la

---

<sup>10</sup> Director imprescindible en la cinematografía española y máximo exponente del cine metafórico de la época.



transición. Protagonistas que habían sido silenciados por el régimen como los transexuales, homosexuales, lesbianas o travestís.

Hemos podido observar a través de este recorrido por el estado de la cuestión que la mujer y el cine han sido objeto de análisis, estudios, artículos o tesis. En ellos se constata cómo el cine ha deformado la realidad social y, por tanto la de la mujer, mostrando un modelo femenino alejado de la realidad psicológica y emocional de ésta. Hemos descubierto cómo el cine español construyó un tipo estereotipado de mujer andaluza a la que atribuían (todavía hoy) una serie de particularidades inamovibles y simplificadores.

Se abordan distintos puntos de vista, como la imagen de la mujer mayor en el cine, los abusos sexuales, la mujer y el mundo laboral, las relaciones entre mujeres, la sexualidad, el protagonismo femenino en los filmes, la mirada de los realizadores y realizadoras sobre el papel femenino en la pantalla. Todo un abanico de perspectivas que nos muestra una fotografía fija muy ajustada a la realidad sobre la mujer y su relación con el cine.

También hemos comprobado la brecha existente entre mujeres y hombres en el espacio laboral cinematográfico, donde ellos cuentan con más oportunidades, más prestigio y consideración a la hora de dirigir una película. Constatando que las mujeres, en la elaboración de filmes, siempre llevan a cabo las mismas tareas, siendo encasilladas y apartadas de los puestos de responsabilidad por considerar que solo (por sus aptitudes) pueden realizar determinadas actividades.

Se evidencia la contradicción que existe entre la pretendida imagen de modernidad que intenta adoptar el cine y la escasa representatividad que éstas poseen en él. Se hace hincapié en la importancia de educar al público para que adopten un espíritu crítico y feminista ante un producto audiovisual que puede estar contaminado por un sesgo patriarcal. De ahí la importancia del estudio de la recepción para determinar cómo el público en función del género interpreta y da sentido a lo que ve, al mensaje propuesto por una sociedad que intenta perpetuar el androcentrismo como modelo social a seguir.

De entre las cuestiones estudiadas no encontramos ninguna que haga

referencia explícita al problema propuesto en nuestra tesis. Todas ellas lo atraviesan, siendo colaterales a nuestro objeto de estudio que se centra en establecer los modelos de mujer que se han construido por parte de los creadores andaluces en los primeros once años del siglo XXI. De ahí que consideremos cine andaluz a aquel elaborado por andaluces, sin entrar en consideraciones geográficas, de temática o de identidad nacional.

Intentaremos aportar, por tanto, información sobre un cine específico en un espacio temporal delimitado, para extraer la imagen de la mujer, los modelos que se han divulgado por este cine y en este espacio de tiempo; con la pretensión, por otro lado, de observar si ha habido, con respecto al pasado, algún cambio significativo en el tratamiento de la mujer en la pantalla andaluza.

## 1.5 Metodología

En el desarrollo de nuestra hipótesis y del análisis de contenido, basamos nuestra investigación en una metodología mixta, donde el método cuantitativo y el cualitativo coexisten y se complementan habida cuenta de que crearemos una serie de categorías que, después de detectadas, serán cuantificadas para utilizar estos datos como apoyo a la vertiente cualitativa que necesitamos en nuestra investigación y que es predominante en el estudio que nos ocupa.

Partiendo de obras pertinentes como Alvira, 1982; Miles & Huberman, 1984; Anguera, 1985; Álvarez, 1986; Cook y Reichardt, 1986 y otros que han desarrollado conceptos adecuados a la metodología cualitativa, que hemos elegido, basada en la observación, la descripción y el análisis de los datos que nos ofrecen las películas seleccionadas. Para Anguera (1986) la metodología cualitativa consiste en:

Una estrategia de investigación fundamentada en una depurada y rigurosa descripción contextual del evento, conducta o situación que garantice la máxima objetividad en la captación de la realidad, siempre compleja, y preserve la espontánea continuidad temporal que le es inherente, con el fin de que la correspondiente recogida sistemática de datos, categóricos por naturaleza, y con independencia de su orientación preferentemente ideográfica y procesual, posibilite un análisis (exploratorio, de reducción de datos, de toma de decisiones, evaluativo, etc.) que dé lugar a la obtención de

conocimiento válido con suficiente potencia explicativa, acorde, en cualquier caso, con el objetivo planteado y los descriptores e indicadores a los que se tuviera acceso (p. 24).

Para Patton (1980), desde el punto de vista metodológico los datos cualitativos deberán ofrecer detalle y profundidad, surgiendo de una descripción y registros cuidadosos. En el momento que el investigador implanta el análisis de los datos cualitativos se introduce en un desarrollo de carácter cíclico en el que organiza la información que le sirva para construir relaciones, extraer significados, interpretar y llegar a conclusiones (Spradley, 1980). En este proceso, es posible, según Rodríguez (2003), que se evidencien aspectos en la investigación que se solapen o que nos sean importantes. En este punto, el investigador, deberá a desarrollar nuevos períodos de revisión hasta lograr un marco de categorización pertinente y eficaz para la investigación. En este aspecto, Buendía, Colás y Hernández (1998), determinan que:

El análisis de datos cualitativos no es una etapa precisa y temporalmente determinada en una fase concreta de la investigación, como ocurre en los análisis cuantitativos. Opera por ciclos, tiene lugar a lo largo de todo el proceso de investigación, es concurrente a la recogida de datos y trabaja con los datos de forma exhaustiva (p.289).

Las actuaciones propias de la metodología cualitativa son la técnica de la observación y, sobre todo, la participante. Asimismo, están presentes la entrevista, el estudio de casos y el análisis de contenido. En la participante, el observador es parte activa del campo observado, desde su asistencia personal en calidad de investigador o desde sus experiencias en la disciplina que se investiga (Banks, 2010). Estos pormenores fomentan la reflexión y refuerza la interpretación del investigador.

Precisamente en la técnica de la observación participante, unida a la experiencia que se posee en el apartado que es objeto de estudio, es donde adquirimos la figura de investigadores, valiéndonos del discurso cinematográfico como material que nos proporciona referencias visuales. Como indica Banks (2010) 'Están ya "ahí fuera" esperando que las descubran' (p.32). Este autor esgrime como una de las razones para el análisis de las imágenes, de cualquier tipo en la investigación social, la omnipresencia que han adquirido en la sociedad,

siendo potencialmente reveladoras para comprender investigaciones de este tipo. Analizar imágenes puede facilitar lecturas realistas, porque según Denzin (1989b, en Flick, 2007), “una película se entiende como descripción verídica de un fenómeno cuyo significado se puede revelar por medio de un análisis detallado del contenido y los rasgos formales de las imágenes” (p. 170). Es por ello que interpretar un filme nos ayuda a validar la veracidad que dicha película realiza sobre una realidad determinada.

En el marco de la metodología cuantitativa encontramos, como una de las condiciones, el proceso de categorización, que para Anguera (1986, 1995) y Gil (1994), es el vehículo para delimitar exhaustivamente los aspectos seleccionados como objetivos en las diferentes situaciones. Con ello conseguimos codificar los datos sondeados, siendo su función principal la posterior facilidad para cruzar los resultados.

Atendiendo al análisis fílmico, comenzamos con lo que señala Brisset (2011): “cada analista ha de buscar su propio sistema” (p.136). Hemos realizado una guía de análisis, optando por una determinada base metodológica y teórica, que se adapte a nuestros objetivos, que sea rigurosa y donde se pueden apreciar las propuestas de análisis fílmico de varios autores como Aumont y Marie (1996), Casetti y Di Chio (1991), Carmona (2002), Brisset (2011), Zubiaur (1999) y Sánchez Noriega (2006). En cuanto a la base teórica, nos apoyamos, por las características de nuestro trabajo, en la Teoría Fílmica Feminista (Casetti, 1993: 251-266). Estas metodologías y teorías se desarrollarán en el capítulo correspondiente al Marco Teórico de la Tesis que nos ocupa. No obstante señalamos, a continuación, unos apuntes sobre los autores mencionados.

En lo que se refiere a análisis fílmico, tomamos como referencia a autores Como Aumont et al (1996), que vinculan el cine y la narración, definiendo qué es el relato: “texto narrativo que se encarga de contar la historia” (p. 106). Por otro lado entienden la historia del filme como “el significado o el contenido narrativo, ya sea de débil intensidad dramática o de escaso valor argumental” (p.113); y la diégesis

como “todo lo que la historia provoca o evoca en el espectador” (p.114). Para Genette (1983), la diégesis se refiere al universo en el que se desarrolla la historia.

Zubiaur (1999) contempla los elementos visuales de la imagen fija como el plano, decorado, el encuadre, el color o la iluminación. Así como en los de la imagen en movimiento en tanto a sucesión de planos, las funciones de los movimientos de cámara y su calcificación. También le interesan los elementos sonoros en el lenguaje cinematográfico y las distintas teorías sobre la interpretación de los actores, como la tendencia formalista, el New York Actor’s Studio, la interpretación interiorizada o el naturalismo.

En cuanto a los elementos del análisis fílmico, Casetti y Di Chio (1991), Carmona (1996), plantean a la hora de analizar una película, la segmentación como primera operación. Esta segmentación se fundamenta en dividir la linealidad del filme en fragmentos que puedan ser valoradas como unidades significativas. Para este fin se agrupan en secuencias las escenas que se relacionan por su contenido.

Sánchez (2002) constituye como elementos profílmicos la caracterización y la escenografía. Precisar que lo profílmico hace referencia a la puesta en escena, es decir cómo se escenifica ante la cámara la acción que se va a rodar. En definitiva, cómo se van a configurar los objetos, los actores, el espacio, el vestuario, los efectos especiales, el maquillaje, etc., que determinan la puesta en escena del filme.

La Teoría Fílmica Feminista nace en el contexto anglo americano, donde autoras como Teresa de Lauretis, Annette Khun, Laura Mulvey, Mary Ann Doane, Ann Kaplan, Pam Cook, Claire Johnston o Giulia Colaizzi<sup>11</sup> escriben sus teorías

<sup>11</sup> Teresa de Lauretis ha escrito los siguientes textos: *Thecnologies of gender*. Londres, Macmillan Press, 1987.; *Alicia, ya no. Feminismo, semiótica y cine*. Madrid, Cátedra, 1992.; *Diferencias: etapas de un camino a través del feminismo*. Madrid, Horas y Horas, 2000.

Annette Khun cuenta en su haber con obras como *Cine de mujeres: feminismo y cine*. Madrid, Cátedra, 1991.; “Géneros de mujeres: Teoría sobre el melodrama y el culebrón”. En Revista *Secuencias*, Nº 15, pp. 7-17.; *Screen stories; a screen Readers*. Oxford University Press, 1998.

sobre las representaciones femeninas en el cine, tomando como herramientas la semiótica y el psicoanálisis. Llegan a conclusiones que aportan cuestiones tan interesantes y relevantes como la preeminencia del cine a la hora de generar determinados tipos de comportamiento, y cómo éste crea la identidad y la subjetividad de las espectadoras. Asimismo, desvela cómo las formas de representar son un producto que impregna a una sociedad y a su cultura, repercutiendo en ellas a la hora de asumir, por ejemplo, el papel de la mujer en dicha sociedad.

### 1.5.1. Fases en la Metodología

Podemos diferenciar varias fases en el proceso metodológico de nuestro trabajo. La primera sería el **planteamiento de la investigación** donde exponemos el asunto que queremos abordar. Justificamos el interés del tema elegido, definimos el objeto a estudiar, determinamos la hipótesis y los objetivos. Por último, aplicamos una metodología pertinente para alcanzar, como se apuntó, los objetivos planteados.

En una segunda fase, que podemos denominar **exploratoria**, se realizará una revisión conceptual y teórica por medio fuentes bibliográficas. Se trata de un estudio de la literatura concreta relacionada con las teorías y los conceptos básicos de nuestro trabajo. Documentaremos, de esta forma, el Marco Teórico de la investigación.

---

Laura Mulvey es conocida sobre todo por su obra "*Visual pleasure and narrative cinema*". En Revista *Screen*, 1975, pp. 6-18. En este artículo sitúa las bases de la teoría fílmica feminista. Asimismo ha sido directora y codirectora de un buen número de filmes.

Mary Ann Doane, cuyas publicaciones más importantes son: "Film and the masquerade: theorizing the female spectator". En *Screen*, pp. 74-88, 1982. *The Desire to Desire: The woman's film of the 1940s*. Bloomington, Indiana University Press, 1987. *The emergent of cinematic time: modernity, contingency, the archive*. Oxford University Press, 1998.

Ann Kaplan ha publicado *Looking for the other: Feminism, Film, and the Imperial Gaze*. Psychology Press, 1997.

Pam Cook escribe, entre otros, *Women and Film: A Sight and Sound Reader*. London, Scarlet Press /Philadelphia: Temple University Press, 1993.

Claire Johnston "Woman's Cinema as Counter Cinema". En Claire Johnston (ed.), *Notes on Women's Cinema*, London, Edinburgh University Press, pp. 31-40, 1973.

Giulia Colaizzi: destacaremos *Feminismo y teoría fílmica*. Valencia, Episteme, 1995.; *De la diferencia de género a la individualidad del macho y de la hembra*. Valencia, Episteme, 1997. "Mujeres y cine". En Revista *Lectora*, Nº 7, Universidad Autónoma de Barcelona, pp. 5-13, 2001.

La tercera fase es la **analítica**, donde estudiaremos catorce películas del periodo comprendido entre los años 2000 y 2010. Dicho análisis no se realizará de los filmes completos, si no que se elegirán escenas representativas donde la mujer aparezca, interactúe, emita mensajes verbales y no verbales, se relacione con el entorno; configurando de esta forma, su perfil como persona y mujer dentro del relato, del universo diegético que nos proponen. Sobre este punto nos basamos en lo que defiende Roger Odin sobre la idoneidad de limitar de manera estricta el objeto de análisis:

“En esta perspectiva, el análisis de secuencias (después de haber visto todo el filme, desde luego) nos parece el ejercicio más provechoso. Se podrá trabajar sobre diferentes secuencias del mismo filme, o sobre secuencias pertenecientes a un corpus de filmes cuidadosamente elegidos, es lo que Marc Vernet llama *análisis transfílmico*: análisis diacrónico de la evolución de una figura (el *flash-back*, la profundidad de campo), análisis sincrónico del uso de un elemento sobre un conjunto de Filmes históricamente determinados (por ejemplo, el actor en el cine de los años treinta), comparación del tratamiento de una misma escena (una persecución, un entierro, un banquete familiar, etc.) en diferentes filmes... Si se desea trabajar sobre un filme entero, es la elección del eje de análisis el que autorizará la limitación: se puede decidir no estudiar más que el funcionamiento de un solo código [y] nos parece beneficioso efectuar la limitación tomando como objeto de análisis un problema que necesite la articulación de varios códigos: estructuración del espacio, relación imagen-sonido, estructura enunciativa, trabajo plástico,...” en Odin (1988), citado en Brisset (2011): p. 135.

La cuarta fase será la **conclusiva**, donde desarrollaremos las conclusiones finales de la investigación. En este apartado se confirmará o refutará la hipótesis planteada y se realizará una evaluación de la consecución de los objetivos que, de inicio, habíamos programado.

### 1.5.2. Criterios de selección y cuerpo de estudio

Para decidir cuáles iban a ser las películas de nuestro universo y corpus respectivamente, tomamos como referencia el procedimiento propuesto por Denzin (1989b, en Flick, 2007): “Anotar las impresiones y patrones de significado que son notorios” (p. 170). Por ello, acotamos el espacio temporal propuesto (2000-2010), y buscamos las películas, de naturaleza andaluza, teniendo en



cuenta los criterios de selección establecidos para tal fin que se indican a continuación:

1. Que la duración de las películas fuese de más de 60 minutos. Siendo este el minutaje establecido por el Ministerio de Cultura para considerarlas largometrajes.
2. Que la producción fuese, al menos, un 60% andaluza. Es decir, que una productora con sede social en Andalucía participara, como mínimo, en la producción del filme en ese porcentaje y/o que esté participada con recursos públicos.
3. Que estuviese dirigida y/o guionizada por un director/guionista andaluz.

Hay que aclarar que de los criterios mencionados, el 1 es excluyente por considerar solo, en nuestro trabajo de investigación, los largometrajes como universo de estudio<sup>12</sup>. El criterio 2 y 3 son opcionales, de modo que se pueden dar los dos o uno de ellos para considerar oportuna la selección del producto como andaluz.

Debemos explicar el concepto de *Cine Andaluz* desde la perspectiva de nuestra investigación. No vinculamos dicha noción a las corrientes nacionalistas que aparecen en la transición, donde se entendía que el cine debía ser una herramienta o medio para denunciar la imagen que de Andalucía se había mostrado en el periodo franquista, en el que se españolizaba lo andaluz.<sup>13</sup> Nos

---

<sup>12</sup> Solo hemos tenido en cuenta los largometrajes de ficción estrenados en salas comerciales, atendiendo a la definición que le Ministerio de Cultura establece de "película cinematográfica": "Toda obra audiovisual, fijada en cualquier medio o soporte, en cuya elaboración quede definida la labor de creación, producción, montaje y posproducción y que esté destinada, en primer término, a su explotación comercial en salas de cine. Quedan excluidas de esta definición las meras reproducciones de acontecimientos o representaciones de cualquier índole." En: <http://www.mecd.gob.es/cultura-mecd/areas-cultura/cine/informacion-general/conceptos-cine-y-audiovisual/definicion-de-pelicula.html>; disponible en Internet el 31/08/2015. Asimismo, en la página del Ministerio se pone de manifiesto la diferencia entre largometraje (duración Igual o superior a 60 minutos) y cortometraje (Duración menor a 60 minutos).

<sup>13</sup> En 1980 tiene lugar el Congreso de Cultura Andaluza, donde se discutió sobre la necesidad de un cine andaluz como vehículo de contestación para la denuncia de la utilización de este medio para dar una imagen



alejamos del sentido político y reivindicativo de este concepto porque, en nuestro contexto de trabajo, el Cine Andaluz queda definido por los criterios que hemos mencionado arriba. En definitiva, no perseguimos que en los filmes se trate sobre temas estrictamente andaluces o rodados en su mayor parte en suelo andaluz. Nos interesa que dicho cine esté realizado, producido o guionizado por sujetos andaluces, con puntos de vista y sensibilidades andaluzas, más allá del asunto que se afronte o el marco geográfico que se elija para el rodaje. De hecho, el universo que se ha determinado nace de las fuentes de lo que se considera Cine Andaluz más allá de connotaciones reivindicativas, militantes y nacionalistas.<sup>14</sup>

Una vez aplicados los criterios anteriores, dispusimos de 47 largometrajes que cumplieran dichas exigencias, siempre considerando el periodo temporal que determina nuestra investigación, es decir, los primeros once años del siglo XXI (2000-2010). A excepción de la comentada en el apartado Objeto de Estudio, **Solas** (1999) de Benito Zambrano, que supuso el antes y el después en la consolidación del cine andaluz a las puertas del siglo veintiuno:

“Para entender el cambio, hemos de partir de un hecho sin precedentes en el cine andaluz como es el éxito de *Solas* (Benito Zambrano, 1999). Con un presupuesto modesto, Maestranza Films, productora periférica que aún no había conseguido consolidarse en el mercado español, obtiene el reconocimiento generalizado de la crítica y el público, alcanzando casi un millón de espectadores durante su periodo de explotación en salas comerciales”. (Gómez, 2013: 181-182).

Los títulos obtenidos fueron los siguientes:

1. *Solas* (Benito Zambrano, 1999).
2. *Fugitivas* (Miguel Hermoso, 2000).
3. *Amar y morir en Sevilla* (Don Juan Tenorio) (Víctor Barrera, 2001).

---

desenfocada y tergiversada de lo andaluz y sus gentes. Se quería crear una identidad andaluza colectiva (Utrera, 1996: 27).

<sup>14</sup> Estas fuentes han sido la Andalucía Film Commission, La Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía y el libro de Francisco Javier Gómez Pérez, *Consolidación industrial del cine andaluz* (2013)

4. *Cuando todo esté en orden* (César Martínez Herrada, 2002).
5. *El sueño de Ibiza* (Igor Fioravanti, 2002).
6. *Poniente* (Un relato universal sobre el amor), (Chus Gutiérrez, 2002).
7. *El traje* (Alberto Rodríguez, 2002).
8. *Karate a muerte en Torremolinos* (Pedro Temboury, 2002).
9. *Una pasión singular* (Antonio Gonzalo, 2002).
10. *Carlos contra el mundo* (Chiqui Carabante, 2002).
11. *Polígono sur* (el arte de las tres mil), (Dominique Abel, 2003).
12. *Eres mi Héroe* (Antonio Cuadri, 2003).
13. *Astronautas* (Santi Amodeo, 2004).
14. *Atún y chocolate* (Pablo Carbonell, 2004).
15. *María Querida* (José Luis García Sánchez, 2004).
16. *Recambios* (Manu Fernández, 2004).
17. *Las huellas que devuelve el mar* (Gabriel Beneroso, 2004).
18. *Habana Blues* (Benito Zambrano, 2005).
19. *15 días contigo* (Jesús Ponce, 2005).
20. *7 vírgenes* (Alberto Rodríguez, 2005).
21. *Iberia* (Carlos Saura, 2005).
22. *La vida perra de Juanita Narboni* (Farida Amor, 2005).
23. *La semana que viene sin falta* (Josetxo San Mateo, 2006).
24. *Los aires difíciles* (Gerardo Herrero, 2006).
25. *La buena voz* (Antonio Cuadri, 2006).
26. *Lifting de corazón* (Eliseo Subiela, 2006).
27. *El crimen de una novia* (Lola Guerrero, 2006).
28. *Rosario tijeras* (Emilio Maille, 2006).
29. *Cabeza de perro* (Santi amodeo, 2006).
30. *¿Por qué se frotran las patitas?* (Álvaro Begines, 2006).
31. *El camino de los ingleses* (Antonio Banderas, 2006).
32. *El corazón de la tierra* (Antonio Cuadri, 2007).
33. *2 rivales casi iguales* (Miguel Ángel Calvo, 2007).
34. *Ladrones* (Jaime Marqués, 2007).
35. *Qué tan lejos* (Tania Hermida, 2007).

36. *La zona* (Rodrigo Plá, 2007).
37. *Déjate caer* (Jesús Ponce, 2007).
38. *Clandestinos* (Antonio Hens, 2007).
39. *3 días* (Francisco Javier Díaz, 2008).
40. *Ellos robaron la picha de Hitler* (Pedro Temboury, 2008).
41. *Retorno a Hansala* (Chus Gutiérrez, 2008).
42. *Aparecidos* (Paco Cabezas, 2008).
43. *Yo, También* (Ávaro Pastor y Antonio Naharro, 2009).
44. *After* (Alberto Rodríguez, 2009).
45. *Entrelobos* (Gerardo Olivares, 2010).
46. *El idioma imposible* (Rodrigo Roderó, 2010).
47. *El vuelo del tren* (Paco Torres, 2010).

Del universo de 47 películas debíamos decidir nuestro corpus de estudio, estableciendo para ello unos criterios de selección adecuados y representativos para nuestros objetivos, teniendo en cuenta que no existe un método definido, objetivo y no arbitrario para determinar estos criterios de elección. Los factores que hemos atendido para la elección son:

*El impacto social en su recepción a través de su éxito en taquilla, que establece, de alguna forma, la capacidad de penetración obtenida en la sociedad y, por tanto, la influencia que ha ejercido en cuanto a la repercusión en las normas, valores y actitudes en dicha sociedad. Considerando, a su vez, que esta recepción, en salas, es la primera de las ventanas de explotación del producto. Posteriormente se produce la entrada en vídeo y televisión, sin olvidar las plataformas que ofrece Internet, cuya audiencia está determinada, en gran medida, por el éxito cosechado en esa primera etapa de acogida en salas de cine.*

Una vez aplicado el criterio de selección, nuestra muestra consta de 14 títulos realizados a lo largo de los once años que nos ocupan (2000-2010), constituyendo el 30% de las películas incluidas en el universo, prácticamente una tercera parte de ellas.

La relación de películas analizadas es la siguiente<sup>15</sup>:

### 1999

*Título:* SOLAS. *Dirección:* Benito Zambrano. *Guion:* Benito Zambrano. (945.170 espectadores).

### 2000

*Título:* FUGITIVAS. *Dirección:* Miguel Hermoso. *Guion:* Oscar Plasencia, Raúl Brambilla, Miguel Hermoso. (81.611 espectadores).

### 2002

*Título:* PONIENTE. *Dirección:* Chus Gutiérrez. *Guion:* Chus Gutiérrez, Iciar Bollain. (116.549 espectadores).

### 2003

*Título:* ERES MI HÉROE. *Dirección:* Antonio Cuadri. *Guion:* Antonio Cuadri, Miguel Ángel Pérez, Carlos Asorey. (59.307 espectadores).

### 2004

*Título:* ATÚN Y CHOCOLATE. *Dirección:* Pablo Carbonell. *Guion:* Pablo Carbonell. (174.154 espectadores).

### 2005

*Título:* HABANA BLUES. *Dirección:* Benito Zambrano. *Guion:* Benito Zambrano, Ernesto Chao. (624.961 espectadores).

*Título:* 7 VÍRGENES. *Dirección:* Alberto Rodríguez. *Guion:* Alberto Rodríguez, Rafael Cobos Pérez. (995.579 espectadores).

---

<sup>15</sup> No se incluyen fichas completas, éstas se encuentran en el apartado de Análisis, de cada una de las películas analizadas. En el anexo se incluirán la totalidad de los datos extraídos de los archivos del ICAA, del Ministerio De Educación, Cultura y Deporte: <http://www.mecd.gob.es/portada-mecd/>

**2006**

*Título:* LOS AÍRES DIFÍCILES. *Dirección:* Gerardo Herrero. *Guion:* Ángeles González-Sinde, Alberto Macías. Sobre una novela homónima de Almudena Grandes. (67.755 espectadores).

*Título:* EL CAMINO DE LOS INGLESES. *Dirección:* Antonio Banderas. *Guion:* Antonio Soler. (337.780 espectadores).

**2007**

*Título:* DÉJATE CAER. *Dirección:* Jesús Ponce. *Guion:* Jesús Ponce. (7.577 espectadores).

**2008**

*Título:* RETORNO A HANSALA. *Dirección:* Chus Gutiérrez. *Guion:* Chus Gutiérrez, Juan Carlos Rubio. (69.029 espectadores).

**2009**

*Título:* YO, TAMBIÉN. *Dirección:* Álvaro Pastor, Antonio Naharro. *Guion:* Álvaro Pastor, Antonio Naharro. (66.312 espectadores).

*Título:* AFTER. *Dirección:* Alberto Rodríguez. *Guion:* Rafael Cobos López. (68.524 espectadores).

**2010**

*Título:* EL VUELO DEL TREN. *Dirección:* Paco Torres. *Guion:* Paco Torres. (41.054 espectadores).

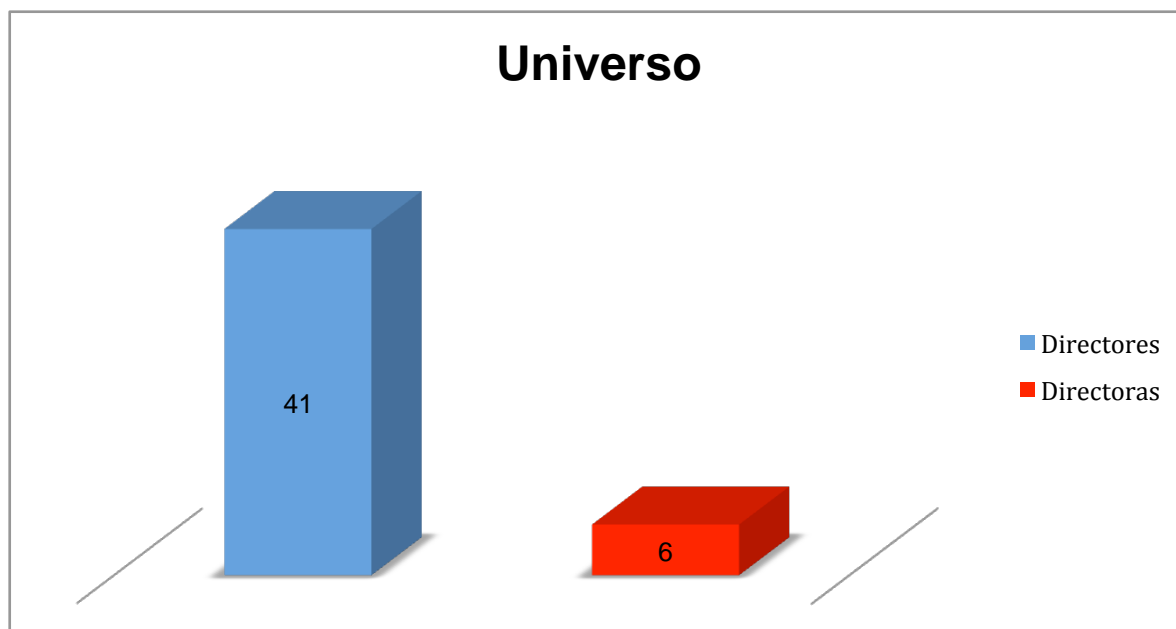


Gráfico 1: Comparativa entre Films producidos en la etapa estudiada (2000-2010) realizados por Directoras y Directores. Fuente: Elaboración propia.

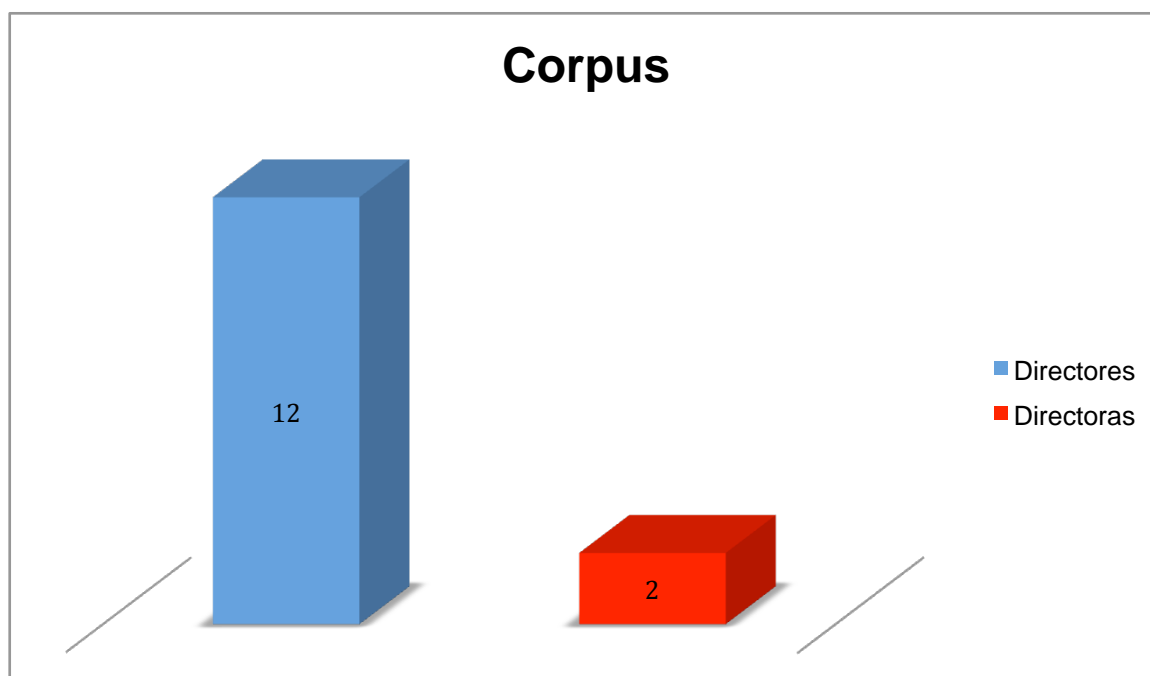


Gráfico 2: Comparativa entre filmes del corpus realizados por directoras y directores. Fuente: Elaboración propia.

### 1.5.3. Análisis

En este capítulo abordaremos el análisis, según propone Denzin (en Flick, 2007), “tomando nota de las escenas clave” (p. 170), de nuestro corpus de estudio, eligiendo las escenas “clave” donde la mujer aparezca, interactúe, emita mensajes verbales y no verbales, se relacione con el entorno; configurando de esta forma, su perfil como persona y mujer dentro del relato, del universo diegético que nos proponen.

Una vez elegidas las escenas se realizará el estudio de diversos elementos que construyen y configuran el resultado final del producto, dotándolo de un significado específico que establece el mensaje que puede interpretar el receptor. Para ello se utilizarán distintos tipos de instrumentos como la *identificación del filme*, la *descomposición de las escenas* elegidas en las acciones representadas y materiales expresivos (imagen, sonido, montaje); la *dimensión narrativa* donde se estructura el relato y la interpretación donde se valoran todos los aspectos anteriores para concluir y estimar una propuesta de significación de la escena analizada. Asimismo, realizaremos un proceso de categorización de los distintos modelos de mujer propuestos en las escenas seleccionadas.

Considerando la recomendación de Brisset (2011) de que “cada analista ha de buscar su propio sistema” (p.136), hemos realizado una guía de análisis, optando por una determinada base metodológica y teórica, que se adapte a nuestros objetivos, que sea rigurosa y donde se pueden apreciar las propuestas de análisis fílmico de varios autores como Aumont y Marie (1996), Casetti y Di Chio (1991), Carmona (2002), Brisset (2011), Zubiaur (1999) y Sánchez Noriega (2006). En cuanto a la base teórica nos apoyamos, por las características de nuestro trabajo, en la Teoría Fílmica Feminista (Casetti, 1993: 251-266). Estas metodologías y teorías se desarrollarán en el capítulo correspondiente al Marco Teórico de la Tesis que nos ocupa.

Aumont, et al (1996) vinculan el cine y la narración, definiendo qué es el relato: “texto narrativo que se encarga de contar la historia” (p. 106). Por otro lado entienden la historia del filme como “ el significado o el contenido narrativo, ya sea

de débil intensidad dramática o de escaso valor argumental” (p.113); y la diégesis como “todo lo que la historia provoca o evoca en el espectador” (p.114). Para Genette (1983), la diégesis se refiere al universo en el que se desarrolla la historia.

También relacionan el relato y la historia en cuanto disponen el orden, la duración y el punto de vista que guía los acontecimientos en la película. Determinan que toda película es una ficción donde el relato fílmico es un enunciado que es presentado como un discurso que conlleva un enunciador y un espectador-lector con la capacidad de dilucidar el orden del relato y el de la historia. Este orden y su ritmo pueden estar diseñados para conseguir efectos narrativos como el suspense o la sorpresa, tanto por la estructura de las partes de la película (encadenados de planos, relación entre la banda-sonido y la banda-imagen), así como la puesta en escena intrínseca.

Zubiaur (1999) atiende los elementos visuales de la imagen fija como el plano, decorado, el encuadre, el color o la iluminación. Así como en los de la imagen en movimiento en tanto a sucesión de planos, las funciones de los movimientos de cámara y su calcificación. También le interesa los elementos sonoros en el lenguaje cinematográfico y las distintas teorías sobre la interpretación de los actores, como la tendencia formalista, el New York Actor’s Studio, la interpretación interiorizada o el naturalismo.

En cuanto a los elementos del análisis fílmico Casetti y Di Chio (1991), Carmona (1996) plantean a la hora de analizar una película, la segmentación como primera operación. Esta segmentación se fundamenta en dividir la linealidad del filme en fragmentos que puedan ser valoradas como unidades significativas. Para ello se agrupan en secuencias las escenas que se relacionan por su contenido. Para llevar a cabo el análisis fílmico, constituye entre los elementos fílmicos cinco grupos de códigos: los *tecnológicos* (soporte, dispositivo de reproducción, lugar de proyección); los *visuales* (iconografía, fotografía, perspectiva, planificación, iluminación, color); Los *gráficos* (rótulos, títulos); los *sonoros* (voz, ruido, música, sonido diegético, no diegético, In, Off, Out, Over); los sintácticos (tipos de montaje). Este autor también contempla aspectos como los decorados o el vestuario.



Sánchez (2002) constituye como elementos profílmicos la caracterización y la escenografía. Aclarar que lo profílmico hace referencia a la puesta en escena, es decir cómo se escenifica ante la cámara la acción que se va a rodar. En definitiva, cómo se va a configurar los objetos, los actores, el espacio, el vestuario, los efectos especiales, el maquillaje, etc., que determinan la puesta en escena del filme.

Considerando las propuestas de estos autores realizamos una ficha que nos ayude al análisis de nuestro cuerpo de estudio en relación a la Identificación, la Deconstrucción de Escenas, donde se encuentran los elementos formales del filme; la Dimensión Narrativa, en la que optamos por la dimensión y estructura del relato fílmico y la Interpretación, donde se realiza un *análisis crítico* como el propuesto por Bordwell y Thompson (en Sánchez, 2002) y que Aumont y Marie (2002) llaman *análisis textual*.

Ficha Análisis:

1. **Identificación:** Datos técnicos y artísticos. Género. Sinopsis.
2. **Deconstrucción de escenas:**
  - I. **Acciones que se representan.**
  - II. **Recursos expresivos:**
    - Imagen: Planificación. Movimientos. Composición. Iluminación. Signos presentes.
    - Sonido: Voz. Ruidos. Ambiente. Música.
    - Montaje: Tipos. Ritmos. Efectos.
3. **Dimensión narrativa:**
  - I. **Universo diegético:** Marco geográfico, social e histórico.
  - II. **Personajes:** Atributos.
  - III. **Escenarios:** Lugares donde se producen la acción.
  - IV. **Relato/Historia:** Orden, duración, focalización.
4. **Interpretación:**
  - I. **Simbología.**

**II. Valores que se infieren.****III. Estereotipos, roles, prejuicios detectados.**

A partir de los datos obtenidos, por medio de las fichas, se extraen las conclusiones individuales de cada fragmento, así como las correspondientes al análisis transversal de todas las piezas analizadas, realizando a través de los resultados obtenidos una recapitulación, una radiografía de la Mujer en el Cine Andaluz de la década estudiada, a través de los distintos estereotipos y/o roles detectados. También, como se apuntaba anteriormente, un proceso de categorización de los distintos modelos de mujer propuestos en las escenas seleccionadas.

Categorías de los estereotipos detectados propuestas por Guarinos Galán (2008, pp. 115-118) y Suárez Villegas (2007)<sup>16</sup>:

- **La chica buena:** Lo es porque acepta el sistema, es sufridora, ingenua y conformista. Suele ser joven, pero discretamente hermosa y generalmente de clase social y nivel cultural medio-bajo. Su aspiración es ser feliz con un buen esposo toda la vida.
- **El ángel:** De piel de cordero y lobo en su interior, da el perfil de la anterior pero es la más peligrosa, puesto que en su falsedad es ambiciosa y capaz de cualquier cosa en beneficio propio.
- **La virgen:** En sus variedades de virgen sumisa y virgen rebelde o *virgo potens*. Estas mujeres hacen de su renuncia sexual su fundamental característica, en algunos casos de forma beatífica y en otras aproximándose más a la mujer guerrera, tipo Juana de Arco.
- **La beata/solterona:** Son mujeres solas, rozando la cincuentena, poco agraciadas, con vocación religiosa y en algunos casos de personalidad reprimida, oscura y amargada.
- **La chica mala:** Es una variedad de ángel pero de mayor juventud, adolescente, a la caza y captura de un hombre maduro. Suele provocar

---

<sup>16</sup> Suárez Villegas, J.C., Estereotipos de la mujer en la comunicación. En: *NODO50, Mujeres en Red*, 2007, (pp. 7-9).

tensión sexual y problemas éticos a los hombres que considera sus objetivos. Su finalidad puede llegar a ser sencillamente el divertimento: es la Lolita.

- **La guerrera:** Mujeres por lo general de corte histórico mítico, al estilo de las Amazonas que anteponen la lucha a otras facetas personales. Suelen ser también muy atractivas y renuncian a los hombres o renuncian a su condición de guerreras por un hombre.

- **La femme fatale o vamp:** Es la mujer mala por naturaleza, la perdición de los hombres, la otra chica del *gánster* (suelen tener una buena/tonta y otra de este estilo). Son ambiciosas, peligrosas y fatales para el hombre que se encapricha de ellas. Tienen cierta tendencia a la autodestrucción. De alto poder de seducción y malas costumbres morales y físicas, su belleza y juventud se terminan marchitando hasta llegar a la enfermedad o la muerte como justo castigo a sus vidas disolutas. Carmen es una variedad étnica de esta categoría.

- **La mater amabilis:** Es el ama de casa feliz, de mediana edad, amorosa y atenta con sus hijos y su marido. Una buena persona sin mucho que aportar en ningún sentido.

- **La mater dolorosa:** Es la madre sufridora que observa cómo sus hijos son maltratados por la vida y que incluso pueden llegar a maltratarla a ella. Es uno de los poco tópicos de edad madura o rozando la ancianidad.

- **La madre castradora:** La madre dominante que coarta la libertad de acción y pensamiento de sus hijos, especialmente con los hijos varones, llegándole a crear secuelas psicológicas irreversibles. También suelen ser maduras y de aspecto severo.

- **La madrastra:** Muy parecida en comportamiento a la anterior, pero con hijos no naturales.

- **La madre del monstruo:** La madre desnaturalizada que engendra un hijo no deseado o deseado pero que no es lo que se esperaba, vástago al que termina enfrentándose o destruyéndolo.

- **La madre sin hijos:** Son mujeres jóvenes de perfiles psiquiátricos enfermizos que se obsesionan con su incapacidad para engendrar en claro desequilibrio con su deseo de maternidad, lo que les provoca problemas conyugales y con la justicia, puesto que tienden a secuestrar física o

psicológicamente a los hijos de otros.

- **La Cenicienta:** Hermosas, jóvenes e ingenuas, las cenicientas ascienden socialmente sin pretenderlo y por amor, superando para ello muchos obstáculos a veces sin intención o voluntad de hacerlo.

- **La turris eburnea:** La mujer torre de marfil, inalcanzable y por ello más deseable. Es fuerte, fría e inflexible, fácilmente fetichizable.

- **La reina negra/bruja/viuda negra:** En función del género en el que se inscriban, pueden ser monstruosas o de belleza embriagadora, pero siempre serán perversas y dispuestas a hacer el mal por conseguir el dominio sobre algo o alguien, o por el simple placer sádico. Su variante moderna es la dominatrix.

- **La villana:** Cumple el rol de oposición al héroe masculino. Las mujeres *Bond* son un buen ejemplo de ello. Suelen combinar juventud, belleza, inteligencia y destreza física para enfrentamientos y escapadas de situaciones comprometidas. Una buena dosis de masculinidad de comportamiento no les impide ser sexualmente muy activas y despreocupadas.

- **La superheroína:** También de corte masculino en comportamiento se diferencia de la anterior por el sentido de actuación al servicio de la comunidad en correlato con el mismo estereotipo masculino.

- **La dominatrix.** Procedente fundamentalmente del cómic, como la anterior, fundamenta su vida con los hombres en relaciones de poder sadomasoquista. Imponentes de aspecto, independientes, económicamente solventes, encarnan los personajes protagonistas de los ero-thriller, manteniendo continuamente un pulso con los hombres que a veces ganan.

- **La ama de casa:** Son mujeres dedicadas a las tareas hogareñas y cuyo único fin es satisfacer a su marido e hijos. Tienen una apariencia real, razonablemente atractivas para gustar a su marido, bien vestidas, de aspecto agradable. Suelen ensalzar las cualidades del ama de casa: esfuerzo, dedicación, constancia y conocimiento. El ama de casa alimenta y cuida a su familia. En las relaciones familiares, la madre representa lo cotidiano, lo permanente, lo funcional, es la que controla y vigila continuamente a los hijos.

Por otro lado, las categorías de posibles **roles** son:

**Objeto Sexual:** La mujer es expuesta sexualmente como reclamo en el relato y/o ante el público. No cumple otra función que la de satisfacer las pulsiones sexuales de los personajes masculinos en la diégesis y llamar la atención del sexo contrario.

**Autónoma:** La mujer realiza un papel activo en el relato sin depender física o emocionalmente de otros sujetos del relato. Su actitud es dinámica, diligente y decidida.

**Dependiente:** La mujer es presentada como personaje que vincula sus decisiones y su devenir vital en función de otras personas.

Se valorará, siendo otro elemento de categorización, si la mujer o mujeres del filme ostentan el **protagonismo** o no en el relato. La importancia de incluir esta unidad viene dada porque el protagonista es con quien el público se identifica, y a través de él se introducen en el relato. Para Aguilar (1998), el protagonista “articula en torno a sí la acción, aparece indisolublemente ligado al núcleo de la historia y encarna el significado” (p.42).

#### 1.5.4 Resultados

En este punto mostraremos los datos obtenidos en el análisis y lo abordaremos desde la perspectiva cuantitativa siendo útiles posteriormente como ayuda y elemento necesario para evaluar los modelos femeninos desde el punto de vista cualitativo.

#### 1.5.5. Discusión de Resultados

Valoraremos los resultados en función de los datos que se hayan reflejado anteriormente, dotando a las cantidades y porcentajes de un carácter cualitativo que le confieran un estatus de guía que ayuden, junto al análisis de contenido realizado, a la determinación del modelo de mujer predominante en el “Cine Andaluz”

#### 1.5.6. Conclusiones y Propuestas

Etapas donde se reflejarán las conclusiones finales, en función de los objetivos, hipótesis y subhipótesis planteadas; confirmando o refutando dicha hipótesis y subhipótesis.

# 2. Marco Teórico



En este capítulo procuramos dotar a la investigación de un procedimiento afín y sistematizado de nociones y propuestas que nos permitan afrontar nuestro estudio. Se trata de recabar información documental, sobre las teorías que existen relacionadas con nuestro objeto de estudio, para obtener un conocimiento suficiente de las teorías, que nos lleven a dar significado a la Tesis.

Es el momento de definir cuál es la teoría (o teorías) que se ofrece como guía de la realidad sobre la que se trabaja.<sup>17</sup> De manera que serán los pilares teóricos de la investigación.

Para este fin, y atendiendo a la problemática que se aborda en el trabajo, necesitamos una articulación teórica, de orientación multidisciplinar, para explicar la situación histórica de la mujer en el contexto social, político, económico y personal. Por otro lado se requiere la comprensión del funcionamiento del cine como generador de significantes, a través del conocimiento de cuáles son los mecanismos que utiliza para, por medio de la emoción, situar a los espectadores en posturas concretas. Hablamos del análisis fílmico.

Según lo expuesto anteriormente, haremos un recorrido por la historia del cine en Andalucía para conocer de cerca los entresijos de sus producciones y el intento reiterando en el tiempo de crear un tejido empresarial que diera voz a lo andaluz, creando una identidad colectiva a través del cine.

También recorreremos la relación histórica que ha mantenido la mujer con el cine español, por medio de los cambios políticos y sociales que se han producido en España desde la llegada del cinematógrafo, y cómo estos cambios han influido (o no) en el modelo de mujer que se ha reflejado en la pantalla. En definitiva, los cambios de la imagen de la mujer en el cine español teniendo en cuenta el contexto social, político y económico que se vivía en España desde los años veinte hasta los años de nuestro estudio (2000-2010).

---

<sup>17</sup> Una teoría es según definición de la RAE: *Conocimiento especulativo considerado con independencia de toda aplicación*. Por ello se trata de un constructo mental, ideas y conceptos verbales que se sirven de la palabra para expresar una realidad que no es.



Abordaremos la Teoría Feminista y la Teoría Fílmica Feminista que sentarán las bases para entender y estudiar la relación entre la mujer, el cine y la diferencia entendida como desventaja, desigualdad y ocultamiento con respecto al hombre.<sup>18</sup> También repararemos en conceptos como género, androcentrismo o patriarcado, y abordaremos el estereotipo como noción social y académica.

Estudiaremos los elementos formales que utiliza el cine para construir una ilusión de realidad, donde se determina por medio de la narrativa y las posiciones de los personajes en el relato, una suerte de correlaciones de poder y una imagen de los interlocutores que es asumida, en mayor o menor medida, por el espectador.

Como apunta Guarinos Galán (2008), podemos estudiar la imagen de la mujer en el cine desde tres perspectivas: la mujer detrás de la cámara, la mujer como espectadora y la mujer en el relato. Nosotros, por la índole y los objetivos planteados en nuestro trabajo, hemos elegido la última para determinar qué relevancia, qué papel y qué imagen transmiten las mujeres a través de la pantalla. Una “pantalla andaluza”, si no olvidamos que ese es el contexto de estudio de nuestra investigación: Películas producidas y/o dirigidas y/o escritas por andaluces.

## 2.1. Historia del cine en Andalucía

### 2.1.1. Introducción

No es hasta finales del siglo XX y comienzos del XXI que Andalucía logra el afianzamiento de la producción cinematográfica propia. En el pasado las producciones las llevaban a cabo empresas no andaluzas, extranjeras o de más allá de Despeñaperros.

---

<sup>18</sup> Académicamente se le denominan Estudios de Mujeres o Estudios de Género, cuando se quiere hacer hincapié en las relaciones de desigualdad con el hombre y en la invisibilización de lo femenino. Esto no significa que se esté hablando de cuestiones diferenciadas. De hecho, fue de la Teoría Feminista y su ideología, de la que emana los conceptos posteriores, aunque contienen matices semánticos. Asimismo es interesante subrayar la importancia de estas teorías para observar lo que se muestra, pero no se ve por pasar desapercibido. Como señaló Annette Kuhn (1991) visibilizar lo invisible.

A partir de 1975 se despiertan las aspiraciones de la autonomía que se basaban en la idiosincrasia del pueblo andaluz, marcada por las particularidades culturales e históricas de Andalucía. Como hemos apuntado anteriormente, el cine se erige como vehículo imprescindible para dar a conocer esas características y así crear un sentimiento de lo andaluz y una articulación de su territorio. Fue en 1980 cuando, no sin esfuerzo y reivindicación, se consiguió la implantación de la Comunidad Autónoma en Andalucía.

Como se ha escrito al comienzo, no es hasta los noventa que existe una actividad continuada de producciones cinematográficas en Andalucía, pero hasta entonces hubo intentos para realizar cine en esta tierra alejándose de las prácticas centralistas. “Ocasionalmente, creadores andaluces, apoyados por sus propios recursos económicos o por unos pioneros empresarios del cine, intentaron fundar sin éxito lo que podemos calificar como un embrionario sector cinematográfico andaluz que sólo eclosionaría en la democracia” (Gómez, 2013: 31).

### 2.1.2. De los años veinte a los sesenta

En esta década se producen las primeras películas autóctonas. Hasta ahora el largometraje, producido por Granada Films, *El niño de oro* (1925) de José María Granada, es la primera producción andaluza. No tuvo mucho éxito y solo estuvo en cartel una semana en el cine Petit Palace de Málaga. *Historia de un taxi* (1927), dirigida y producida por Carlos Nazarí. Film Nazarí es la productora que lleva a cabo el proyecto. Primero y último de esta efímera empresa. A pesar de su escasa repercusión, no siendo siquiera estrenada en Madrid, Carlos Nazarí realiza un documental en 1928. *La Sierra de Aracena*. La cinta fue apoyada por el Marqués de Aracena para promocionar la zona, y así potenciar sus intereses económicos y políticos. Se estrenó en Sevilla en junio de 1929. Resultó ser el último trabajo de Nazarí.

Joaquín García González produce y dirige en 1928 *No hay quien la mate*, desde una empresa malagueña que fue según Vigar y Griñán: “una aventura puntual de aficionados al cine ya que ni sus realizadores ni sus protagonistas

volvieron a repetir delante o detrás de las cámaras”, en Vigar y Griñán (2004), citado en Gómez (2013): p. 40. Se estrena en Málaga y Madrid<sup>19</sup>, pero no tuvo solución de continuidad.

La empresa Film Gaditana lleva a cabo en 1927, bajo la codirección de Antonio Gronidez y Eduardo García, el título *Odio y amor*. Es conocida también con otro título: *Cádiz propaganda*, por lo que se supone que “se trata de una película con una intencionada vocación turística, en consonancia con el género documental [...] invitan a pensar que posiblemente tuviera algún tipo de trama que hilara entre sí las escenas” (Gómez, 2013: 42).

Podemos comprobar la escasa producción de empresas andaluzas y/o andaluces registradas en la época que nos ocupa. Por otro lado, las producciones foráneas en tierras andaluzas sí eran amplias. El estereotipo de lo andaluz se fraguaba en esta década con producciones como *Carceleras* (1922) y *Rosario, la cortijera* (1923), ambas dirigidas por José Buchs. Los personajes y la temática pertenecen a la cultura popular andaluza, configurándose así el imaginario colectivo de lo que era, según el cine, Andalucía (toros, folclore, bandidos, gitanas, cantaores, etc.).

Durante la etapa republicana no hay cambios en la forma de representar lo andaluz. Aunque hay que destacar que a finales de la década de los veinte se paraliza la actividad cinematográfica debido a la llegada del sonoro y a la dificultad de las empresas de enfrentarse a los gastos que suponía adoptar la nueva tecnología.

De la década de los treinta solo hay constancia de la producción llevada a cabo por una empresa andaluza *La casa de Troya* (1936-1939). La productora fue Andalucía Cinematográfica, con sede en Málaga según García Fernández (2002)

---

<sup>19</sup> Hay diferencias de criterio sobre si fue estrenada en Madrid. Autores como Rafael Utrera cuestionan este extremo por la ausencia de datos que lo corroboren (Utrera, 2005: 62). Por su parte Griñán y Vigar defienden que si vio la luz porque les llegaron unas fotos promocionales que hacen pensar que fue distribuida (Vigar y Griñán, 2004: 65).

citado en Gómez (2013): p. 43. Por su parte, Caparrós Lera sostiene que el filme fue producido por una empresa catalana.<sup>20</sup>

Andalucía Cinematográfica se aleja de la *españolada*<sup>21</sup> que utilizaba los perfiles, estereotipos y escenarios del sur de España. Su directores fueron Adolfo Aznar Y Juan Vilá. El primero, durante la Guerra Civil, ayuda al bando republicano realizando documentales de propaganda. “A partir de un programa de mano promocional anunciando su exhibición podemos conocer que se proyectó en Málaga entre el 6 y el 9 de febrero de 1941 en el Cine Alkázar...” (Gómez, 2013: 46).

Estos años fueron difíciles para la producción en Andalucía, como hemos comprobado. Por una parte, la guerra fratricida que se vivía en España. Por otro, las políticas culturales, la autarquía y la vulgaridad que se llevaron a cabo después de la guerra, no permitieron que el cine siguiera la senda de crecimiento que había logrado antes del conflicto civil.

En los cuarenta aparecen en Andalucía tres productoras: Andalucía Films, Sur Films y Rafa Films. Aun así, en la posguerra se produce poco y de una forma discontinua.

Sur Films solo produjo una película de ficción: *Misterio en la marisma* (1943), dirigida por Claudio de la Torre. En 1942 nace en Sevilla, Sur Films con la pretensión de crear películas, e incluso se plantean la distribución. Su objetivo principal es mostrar la Andalucía ignota, así como la cotidianidad de sus habitantes.

*Misterio en la marisma* obtuvo unas pésimas críticas a pesar de contar en su elenco de actores a una joven Lola Flores, que aparece bailando en el Coto de la Marisma. Estas circunstancias llevan a los productores a la desesperanza, ya

<sup>20</sup> Gómez Pérez (2013: 44) señala que según los datos del Ministerio de Cultura, en el expediente de la película, consta como productora Andalucía Cinematográfica

<sup>21</sup> “se estableció, a través de los más rigurosos tópicos, aquello que se ha venido llamando “la españolada” [...], habitada por bandidos, gitanos, bailaoras y toreros como fauna más recurrente...” (De Francisco, 2010: 29).

que anhelaban el Premio Nacional de Cinematografía, premio que se otorgó a *El escándalo*, de Sáenz de Heredia. Supuso el final de una aventura y de los sueños de una productora andaluza.

Rafa Films produjo tres películas de ficción y un documental que fue su primer producto. Hablamos de *Sevillana* (1941), dirigido por Antonio Guzmán Merino. “Se trata de un medimetro de 24 minutos de duración donde actúan Polito Gutiérrez, Aura Garcis y Santiago de Cos, siendo la música compuesta por Jaime Uyá.” (Gómez, 2013: 47). El primer largometraje de esta productora fue *Canelita en rama* (1942) dirigida por Eduardo García Maroto. Este filme resulta ser todo un compendio de lugares comunes, tópicos y estereotipos. Juanita Reina es la actriz de la cinta donde se habla de su papel como “síntesis del alma femenina y andaluza”, en Rodríguez Fuentes (2001), citado en Gómez (2013): p. 49. La película, donde se refleja la holgazanería gitana e imágenes reales de la vendimia, obtiene un gran éxito. Solo con lo recaudado en Andalucía se amortizó el proyecto, incluso fue exportada a América y fue clave para la continuidad de la productora.

Una comedia, de contexto juvenil, fue el siguiente proyecto de Rafa Films. *Fin de curso* (1943), dirigida por Ignacio F. Iquino. La protagonista del filme fue Luchy Soto, que desarrolla su relato con una mezcla de comedia y sentimientos, salpicado con actuaciones musicales. “Desenfadado, alegre, divertido y complicado como un vodevil blanco en el que se insinúan muchas situaciones y se resuelven de acuerdo con los convencionalismos imperantes.” en Comas (2001), citado en Gómez (2013): p. 50.

Juanita Reina protagoniza el tercer film de Rafa Films. *Macarena* (1944), dirigida por Antonio Guzmán Merino. Presenta un triángulo amoroso formado por Macarena, su vecino Manolo y su casero Don Salvadorito, en una vivienda del barrio de la Macarena. No tuvo mucho éxito a pesar de contar con Juanita Reina. La crítica no tuvo compasión con ésta y las dos anteriores producciones. En la tesis doctoral de Rodríguez Fuentes se recoge lo publicado el 15-06-1946 en el número 6 de la revista Cinema: “Ninguna de las tres, aunque fueron grandes éxito

de taquilla, pasarán a la historia del cine sino como películas de muy baja calidad artística” (Rodríguez, 2001: 282).

A inicios de los años cuarenta aparece Andalucía Films, vinculada con la realización de piezas para el No-Do en Andalucía y Marruecos. Su único largometraje de ficción es *Lola Montes* (1944) dirigida por Antonio Román. Biografía de María Dolores Eliza Rosanna Gilbert, bailarina atrevida y generadora de escándalos. “Llegó a relacionarse con Luis I de Baviera y que actuó en escenarios europeos, australianos y norteamericanos.” (Gómez, 2013: 54). La protagonista es Conchita Montenegro, nacida en San Sebastián.

Andalucía Films produjo posteriormente cortometrajes musicales sin que conste ninguna producción posterior.

“Durante los años cincuenta, desde el punto de vista de la creación cinematográfica, apenas aparecen producciones originadas desde empresas ubicadas en Andalucía, con lo cual podemos afirmar que no existe un cine plenamente andaluz, si bien hallamos profesionales, directores, actores o productores, procedentes de la región con una producción notable en cantidad y, en determinados casos, en calidad.” (Gómez, 2013: 55).

Este es el resumen, de la década que nos ocupa, del cine hecho en Andalucía, entendiéndolo como producciones realizadas por empresas andaluzas. Debido, sobre todo, al poco interés por parte de las instituciones a que Andalucía pudiera competir con Barcelona o Madrid en la realización de películas, a pesar de que Andalucía era un tema recurrente en el panorama cinematográfico español. Véase *Lola, la piconera* (1951), dirigida por Juan de Orduña.

“Nunca se intentó ni se promovió desde tierras andaluzas la necesidad de tomar la iniciativa en el terreno fílmico y dotar a su tierra de medios, equipos técnicos e infraestructuras necesarias para que a semejanza de Madrid o Barcelona, alguna ciudad andaluza pudiese contar con estudios o productoras cinematográficos.” (Delgado, 1991: 19).

Fue Juanita Reina, con 27 años, la que se decidió a crear su propia productora: Producciones Reina. Con ella llevó a cabo la película *Gloria Mairena* (1952), dirigida por Luis Lucia. Única producción de la empresa de la actriz y

cantante. En la película, Juanita Reina, interpreta dos papeles: Gloria Mairena, personaje folclórico y clásico, y Gloria Céspedes, hija de Mairena y con un perfil más actual y alternativo. Localizada en Sevilla, introduce en el relato a los seises, grupo de baile y canto que visten y cantan como en el siglo XVI. Se denominan así porque los componentes, en un principio, son seis, aunque en la actualidad cuentan con diez integrantes.

Los espectadores superaron, según datos del Ministerio de Cultura, los 30.000, siendo distribuido por C.I.F.E.S.A. (Compañía Industrial del Film Español S.A.). Pero el éxito no hizo que Productoras Reina tuviera un futuro en la industria. Según afirma Gómez Pérez, la productora se creó como “vía de control en sus diferentes fases de producción de cintas destinadas al lucimiento de la estrella, un medio a través del cual ésta pudiera tomar una parte activa en el proceso de creación del filme, hecho vetado para la mayor parte de las intérpretes” (Gómez, 2013: 56).

#### **2.1.6. Años setenta, ochenta y noventa**

Al comienzo de la década de los setenta se continúa con cierta actividad en tierras andaluzas de productoras foráneas que siguen realizando con las mismas técnicas y explotando la misma temática de la década anterior. No había producción propia en Andalucía en la primera mitad de los setenta. Pero algo cambia en la segunda mitad de dicha década. Franco, que fallece en noviembre de 1975, y su dictadura dan sus últimos estertores (físicos y políticos), lo que da paso al inicio de la Transición. Estos acontecimientos favorecen el despertar andaluz en la producción cinematográfica: “se dan por primera vez en Andalucía las bases para una producción cinematográfica propia, a través de unas productoras que procurarán basar en elementos andaluces sus sistemas de creación a niveles argumentales, temáticos o ambientales, a veces incluso de personal técnico...” (Delgado, 1991: 19).

Los colectivos que hacían cine estaban interesados en mostrar una Andalucía diferente, a través de razones y perspectivas que nos reflejan de



manera más natural y real a como se venía haciendo, de forma metódica e insistente, desde hacia décadas.

Desde 1975 hay una actividad importante en la producción de películas relacionadas con lo andaluz y producidas por empresas de la tierra. Se hacía necesario crear una corriente andalucista, y el cine supuso la vía más adecuada para expresar y visualizar los sentimientos de pertenencia a Andalucía. De hecho, en 1980, en el marco de el Congreso de Cultura Andaluza, se expuso la necesidad de crear un cine andaluz que significara la ruptura de la imagen que, en los años de dictadura, se había reflejado de Andalucía.

Germinaba un cine reivindicativo de nuestra identidad y cultura. “Entre 1975 y 1992 se producen al menos veinte largometrajes que podemos clasificar dentro de la categoría de “cine andaluz”. (Gómez, 2013: 68). No obstante, hay que señalar que las productoras se enfrentaban a una situación económica precaria, lo que las llevaba a realizar solo una película al no poder sostener en el tiempo la infraestructura necesaria para continuar produciendo. Rafael Utrera nos da la clave afirmando que “una burguesía especuladora e inversora se decidía ocasionalmente a poner su dinero al servicio de una aventura surgente”. (Utrera, 2005: 80).

Una de las productoras que operan es Galgo Films, que produce en los setenta dos títulos que establecen lo que se denominó “cine andaluz”. La primera en el tiempo es *Manuela* (1976), dirigida por García Pelayo; el segundo título es *La espuela* (1977), realizada por Roberto Fandiño. Como apuntamos anteriormente, se buscaba una nueva identidad, una forma renovada de plasmar Andalucía en la pantalla: “tratan de construir discursos sobre la realidad andaluza focalizando su ficción en personajes cotidianos o populares [...] un reconocimiento de los espectadores con personajes que no obedecen al estereotipo folclórico andaluz”, en *Trenzado* (2000), citado en Gómez (2013): 70. Obtuvo una acogida en taquilla espectacular, con 1.220.766 espectadores, según datos del Ministerio de Cultura, con una recaudación en euros de 457.051,14€. Aunque la crítica no fue benevolente con el filme, porque no consumaba las



esperanzas de un cine que diera a conocer la expresión cultural andaluza, nadie cuestiona que marcó una etapa en Andalucía.

*La espuela* plantea, además de ofrecer una imagen moral de esta figura, el conflicto y rechazo que provocaba el denominado “señorito” en el ámbito andaluz. Personaje que era parte del entramado de poder en la sociedad andaluza. También recibió críticas desfavorables, pero no fue óbice para que obtuviera gran éxito en taquilla, con 1.063.596 espectadores.

Film Bandera es otra productora que operó en la época. Produjo solo un filme, *María, la santa* (1977), dirigida por Roberto Fandiño. Trata el tema de los milagros y la superstición en Andalucía. Pretende poner de relieve un asunto social, pero el hecho de que hubiera desnudos en la película hizo que la compararan con el tipo de cine que se realizaba en la época denominado “destape”. No tuvo la acogida en taquilla de las anteriores mencionadas, obteniendo 376.156 espectadores.

Estas tres producciones tienen en común que exponen una perspectiva crítica de las circunstancias andaluzas:

“Se trata de historias ubicadas en el periodo que media entre la II República y los años inmediatamente posteriores a la Guerra Civil y se centran en las cuestiones del caciquismo latifundista y la situación oprimida del campesinado. Su planteamiento supone también que el espacio andaluz sea un elemento narrativamente importante y no meramente descriptivo o intrascendente como era habitual en otras películas españolas anteriores.” (Ruiz y Sánchez, 2007).

Za-Cine es otra productora activa en los setenta. Fue creada por el director García Pelayo, que llevó a cabo con esta firma dos películas: *Vivir en Sevilla* (1978) y *Frente al mar* (1979). Según recoge Manuel Palacio,<sup>22</sup> tuvo una línea de producción y realización muy peculiar en este tipo de cine de compromiso con ciertos valores. Donde se usaba siempre sonido directo y la improvisación era el método, siendo con el tiempo un ejemplo de cine con estilo libertario que se producen en los primeros años de la Transición. “El film tiene un compromiso muy

---

<sup>22</sup> En *Vivir en “Sevilla”* (1978), en Pérez (editor): *Antología crítica del cine español* (1906-1995).

firme con la realidad del momento, con la libertad recién conquistada, y con la denuncia de los desajustes y déficits con los que se había iniciado el proceso de recuperación democrática.” (Palacio, 1999: 798).

La película obtuvo una acogida pobre, con 10.853 espectadores, quizás porque no era comercial y apuntaba más al documental que al drama, por el interés de su director en apartarse del cine realizado hasta la fecha donde el estereotipo y el tratamiento normalizado dibujaba una Andalucía irreal y simplificada. García Pelayo quiere mostrar otro tipo de personajes más reales y unos aspectos diferentes del día a día de la ciudad hispalense.

La segunda producción de Za-Cine, y por ende de Gonzalo García Pelayo fue *Frente al mar* (1979): “es el relato, rodado en Chipiona, de un grupo de hombres y mujeres que se reúnen en un caserón en la playa para intercambiar puntos de vista, teóricos y prácticos, sobre las relaciones de pareja y la vida sexual.” (Gómez, 2013: 80). De hecho fue clasificada “S” por su alto contenido erótico. Tuvo 265.709 espectadores, aunque conquistó las taquillas de Barcelona y Madrid.

Acaba la década de los 70 con la esperanza de que haya nacido un cine hecho desde Andalucía y con posibilidades de continuidad en el tiempo. Con la intención de mostrar una imagen del sur que rompa con el tópico reinante, proporcionando relieve a aquellos asuntos que preocupaban y vivían de manera cotidiana sus gentes. Ese, en principio, era el propósito.

Aunque la productora no es andaluza, esta película que inaugura la década de los ochenta, se considera que posee ese carácter por haber sido rodada en Fuentes de Andalucía, por el personal que la llevó a cabo y por la temática que aborda. Hablamos de *Tierra de rastros* (1980), dirigida por Antonio Gonzalo y basada en hechos reales que relató, con el libro homónimo, Antonio García Cano. El film nos muestra la forma de vivir de una familia de campesinos que malviven a duras penas en una tierra que no es suya:

“Con una marcada intención de denuncia de la situación del jornalero andaluz, en un estado de miseria absoluta y subordinado a los requerimientos del

propietario latifundista y sus lacayos, ofrece una valoración positiva del movimiento sindical agrario y el recuerdo de un mejor momento durante los años de la II república, interrumpidos brutalmente por el alzamiento nacional, al servicio de los estamentos de poder tradicional y enfrentado a los intereses del trabajador del campo.” (Gómez, 2013: 83).

La película no llegó a los 100.000 espectadores, quizás debido a una distribución condicionada y el insuficiente gancho comercial de la cinta.

Otro filme de Pelayo fue *Corridas de alegría* (1982), producida por Andrés Vicente Gómez. Nos cuenta las peripecias de unos marginados que recorren Málaga, Sevilla y Cádiz en busca de un amor. Con una estructura de *road movie* y documental, García Pelayo, nos muestra la forma de vivir y sentir de unos personajes parias que no tienen cabida en la sociedad.

En el mismo año se estrena otro filme de Pelayo: *Rocío y José* (1982), en coproducción con Za-Cine y Andrés Salvador Molina, que se dedicaba a la distribución. Nos relata la relación entre dos adolescentes en el marco de la romería del Rocío. Para unos, la mejor película del director, para otros, la peor: “hay en el film una línea blanda, oportunista, un afán de comercialidad que resulta demasiado evidente si tenemos en cuenta el tema tocado y la peligrosidad con que la cinta podía incluirse en todo el cine hagiográfico y apologético que ha generado el Rocío a lo largo de décadas”. (Delgado, 1991: 63).

En un tono más desenfadado se realizan dos filmes por parte de Pancho Bautista: *Se acabó el petróleo* (1980) y *Los alegres bribones* (1981). Comedias que fueron producidas por Triana Films y donde se quería subrayar la idiosincrasia andaluza desde lo popular entendido como satírico y tradicional. Película comercial, explota el humor con protagonistas cómicos como Pepe Da-Rosa, Josele y Paco Gandía, obteniendo una taquilla de 447.353 espectadores.

*Los alegres bribones* parte de la misma fórmula que el anterior. Incluso repite protagonistas, exceptuando a Josele y la incorporación de Antoñita Colomé. La fórmula de estas películas es utilizar el humor y la picaresca andaluza para ridiculizar los rasgos más pronunciados del andaluz. La audiencia que consiguió este film fue notablemente inferior al anterior, con 148.620 espectadores.

Continuando con la comedia nos encontramos con *Madre in Japan* (1982), que dirige Francisco Perales Bazo y producido por Caligari Films, donde el propio Perales es fundador. En el filme debuta María Galiana junto a Agustín González y Pilar Valdés, entre otros. La película narra, en clave de comedia costumbrista, las vicisitudes de los habitantes de un pueblo ficticio (Aljaranda), a los que les acontecen una serie de situaciones que les apartan de la rutinaria vida que soportan: “una visión optimista de ese representativo pueblo andaluz, que se nos presenta como una comunidad dinámica, emprendedora, solidaria y en la vanguardia de búsqueda de soluciones a sus problemas.” (Delgado, 1991: 84).

*Un parado en movimiento* (1985) es otra comedia de la década ochentera que fue dirigida Francisco Rodríguez Paula. Tiene la peculiaridad de que el guion se crea a partir de unos textos de los hermanos Álvarez Quintero, lo que hace recuperar “el espíritu de las comedias folclóricas del franquismo. Este hecho podría haber provocado un discurso anacrónico y desfasado” (Gómez, 2013: 91). Quizás por ello tuvo una tímida acogida en taquilla, no alcanzando los 15.000 espectadores.

Hay otros títulos de la época que nos ocupa que se alejan de la comedia y buscan mostrar la faceta más comprometida del cine social. Recogen argumentos andaluces con interlocutores cotidianos y fácilmente reconocibles, alejándose del cine andaluz recreado hasta ese momento. Películas de ficción y documentales que se implican de una forma activa con la patria andaluza, rescatando de manera colectiva la historia de la tierra.

El filme documental *Rocío* (1980) fue dirigido por Fernando Ruiz Vergara y producido por Tangana Films. No exento de polémica, fue condenado y perseguido, retrasándose su estreno (en Alicante) tres años desde que se rodara en 1977. “La mujer y su simbolismo en las ideologías tradicionalistas desemboca en el culto a la Virgen, una de cuyas expresiones es la leyenda de la Virgen del

Rocío. Génesis y desvelamiento de las razones e intereses económicos, sociopolíticos y religiosos que nutren el fenómeno de la romería de El Rocío.”<sup>23</sup>

Esta sinopsis nos desvela el sentido del documental. Desde un punto de vista antropológico, intenta analizar una forma de religiosidad que se produce en la Romería del Rocío, así como sus facetas clasistas e ideológicos. Obtuvo un premio en el Festival de Cine de Sevilla el año de su estreno, y fue denunciada por una familia de Almonte. Se llegaron a eliminar tres minutos del filme y estuvo vetada de la exhibición (secuestrada) durante cuatro años. Su director fue condenado con dos meses y un día de arresto mayor y a abonar a los querellantes diez millones de pesetas. Solo en contadas ocasiones se ha podido ver en televisión o en el contexto de un “cinefórum”. Eso sí, previo corte de las escenas que determinó la sentencia. Esta circunstancia de escándalo e incluso de persecución persuadió a otros creadores de realizar cine crítico de la situación social que vivían en Andalucía.

Otro documental, siguiendo un orden cronológico de las producciones de la década, es *La saga de los Vázquez* (1982), dirigido por Pancho Bautista y producido por Proanci Films, propiedad del director. La película nos muestra la estirpe de toreros de Pepe Luis Vázquez. Se aleja este documental del espíritu renovador al que aspiraba el cine andaluz de la época, inundando la pantalla de estereotipos y tópicos sobre lo flamenco y el toreo. Poca repercusión social: 1072 espectadores.

Entrando en la ficción (parcial), en 1983 se concluye el rodaje de *Casas Viejas*, película dirigida por José Luis López del Río. Su estreno se produce en 1985, en el Festival de Cine de San Sebastián. El filme recrea los sucesos acaecidos en Casas Viejas, una pedanía de Medina Sidonia, en 1933, tras la llegada de la II República, a consecuencia de una revuelta de signo anarquista que fue contestada con una fuerte represión por la Guardia Civil. Estos hechos provocaron una crisis en el Gobierno que trajo consigo comprometidos efectos de carácter político. El conflicto fue ocultado durante la dictadura franquista y,

<sup>23</sup> Sinopsis de la película recogida de la base de datos del Ministerio de Cultura. <https://www.mecd.gob.es/>

cincuenta años después, son recuperados gracias al proceso de Transición y la recuperación de la Memoria Histórica por parte de la izquierda. De nuevo el cine sirve como vehículo para rescatar, del olvido provocado, un retazo de historia andaluza.

En la dinámica de recuperar la memoria hurtada en la sociedad andaluza, se produce *Fermín Salvoechea, visto para sentencia* (1987), de Manuel Carlos Fernández, y producida por la empresa del propio director malagueño, Axarquía Films. La película nos muestra la vida del anarquista y alcalde de Cádiz a finales del siglo diecinueve. Vemos cómo Fermín Salvoechea lucha contra la República y es encarcelado siendo alcalde. Desde la cárcel será elegido como Diputado a Cortes, pero no lo valida el Gobierno. La película se estrena en 1988 dentro del Festival de Alcances de Cádiz. Su rodaje se realizó en 16 mm, pero en las copias de exhibición se pasaron a 35 mm. “La limitada distribución del filme lo ha convertido en un título “maldito” a la espera de ser redescubierto” (Gómez, 2013: 99).

En la década de los ochenta también se realizaron filmes alejados de la reivindicación y la recuperación de la memoria colectiva que había sido silenciada, censurada y olvidada durante el franquismo. Estas películas son de una línea más costumbrista y cotidiana, mostrando situaciones y protagonistas del momento, sin olvidar el compromiso de reflejar una Andalucía más real y actual, alejada de los tópicos fomentados durante las anteriores décadas.

Siguiendo con nuestro orden cronológico comenzamos el repaso de este tipo de cine más contemporáneo con *Nanas de espinas* (1984), dirigida por Pilar Távora, que se basa en las *Bodas de sangre* de Lorca como argumento. No se estrena en cartelera, siendo proyectada en el Festival de Berlín en el marco de la Sección Informativa. Fue programada en otros festivales, entre los que se encuentra el Festival de Huelva.

No fue una película al uso, por la utilización de escenarios teatrales para el rodaje, y la inserción de danza y secuencias musicales con fuerte carga simbólica:

*Nanas de espinas* resulta una metáfora sobre una Andalucía mostrada de una forma diferente, donde tienen cabida el cante, el toreo y las fiestas tradicionales, si bien estas muestras culturales se enraízan con las vivencias y creencias de los andaluces trascendiendo los motivos icónicos y la imagen más superficial de dichas manifestaciones.” (Gómez, 2013: 100).

Manuel Iborra rueda *Caín* (1986), un filme que nos narra las evoluciones vitales de un niño enamorado de la vida animal. Producida por Brozal y Videoplaning, cuenta con un presupuesto modesto para su realización. Obtuvo algo más de 7.000 espectadores, siendo la película más valorada de Iborra.

Caligari Films produce la que sería su segundo trabajo,<sup>24</sup> *Las dos orillas* (1987), realizada por Juan Sebastián Bollaín<sup>25</sup>. En ella el protagonista retorna, Guadalquivir arriba, con su hijo y con su barco a esa "otra ciudad" que abandonó hace años y que ahora le exige, en nombre de una insensata burocracia, a partir de una orilla para arribar en la de enfrente, limitando una libertad de elección que es la regla de vida. Este perspicaz director vuelve a vivir el entusiasmo por su ciudad y el rechazo de la misma tras una curiosa experiencia con medios audiovisuales; en ella está contenida una aventura sentimental y policíaca .

*Los invitados* (1987), dirigida por el sevillano Víctor Barrera y producida por su empresa Víctor Barreara P.C., nos narra, basándose en la novela homónima de Alfonso Grosso, el crimen de Los Galindos. Ocurrido en 1975, nunca se resolvió y fue motivo de conmoción y ríos de tinta en la España de la época<sup>26</sup>. La película realiza una conjetura de lo que pudo pasar en el asesinato de cinco personas en una finca de Paradas (Sevilla). En el filme aparecía una Lola Flores con un registro diferente al usual en su carrera. Junto a ella, protagonizan la película Amparo Muñoz y Pablo Carbonell, entre otros.

<sup>24</sup> Recordemos que la primera producción de la empresa fue *Madre in Japan* (1985).

<sup>25</sup> Arquitecto, comienza realizando cortometrajes donde mezclaba la arquitectura, el urbanismo y la antropología. Surgiendo un cine de vanguardia que se distanciaba de cualquier estereotipo simplificador.

<sup>26</sup> Aún hoy se siguen haciendo conjeturas sobre un misterio, que todavía no cuenta con las respuestas adecuadas para su esclarecimiento y que continúa generando el interés público.



Se convierte en la película más taquillera, con 165.378 espectadores, de Andalucía, desde que en 1981 *Se acabó el petróleo* consiguiera 447.353 espectadores y *Solas* (1999) con 945.170 espectadores. La crítica no fue tan apasionada.

“Sobresale a veces –y en forma casi siempre torpe e inadecuada- unos latiguillos y acotaciones de andalucismo mal entendido que parecen cubrir apariencias de una mala conciencia al respecto. Citar a Blas Infante, hablar de latifundismo, sacra la reforma agraria... nos parece absurdo en una cinta honestamente comercial, en un film que tiene sus mejores armas en su costumbrismo, en su bien observada vida cotidiana del campo andaluz” en Delgado (1991), citado en Gómez (2013): p. 105

La última película, con la que concluimos la década de los ochenta es *El mejor de los tiempos* (1989), dirigida por Felipe Vega y producida por Arenal producciones Asociados. Se estrena el 30 de mayo de 1990 en Madrid. En ella se relata el trato entre una joven que trabaja en un invernadero de Almería<sup>27</sup> y un joven vigilado por la policía con motivo de su relación con la droga y su tráfico. Obtuvo un premio en el Festival de San Sebastián de 1989, en el Festival de Alcalá de Henares del mismo año y en la Semana de Cine Español de Murcia del 90.

En este breve repaso de las producciones de los ochenta hemos podido observar cómo la disposición, iniciada en los setenta, de elaborar un cine con temas y puntos de vistas apegados a la realidad social del momento, y buscando generar una identidad cultural propia, se sigue produciendo, junto al anhelo de crear una manufactura de cine con acento andaluz propio; alejado del tópico fomentado por el cine nacional e internacional. Aunque se pueden diferenciar dos etapas según Gómez:

“Si bien en una primera etapa se recurre a los referentes literarios y a la exaltación de los valores e inquietudes históricamente reprimidos por el régimen anterior, conforme avanza la década de los ochenta el objetivo comercial y la reconciliación con el público sin desdeñar la crítica parecen las líneas que vehiculan la producción autonómica” (Gómez, 2013: 106).

---

<sup>27</sup> Se rodó, entre otras localizaciones andaluzas y madrileñas, en El Ejido y Cabo de Gata.



No se pueden obviar las dificultades financieras que vive el cine andaluz en estas dos décadas para llevar a cabo las producciones. Esta precariedad económica hizo imposible que la industria cinematográfica prevaleciera en un escenario de continuidad, en el panorama de la Autonomía Andaluza. De modo que se discutía sobre un cine andaluz desde una perspectiva más afectiva que real. Pero los diferentes intentos a lo largo del tiempo de establecer una industria que se prolongara en el tiempo, no caería en “saco roto”. El afianzamiento estaba cerca.

Los noventa supuso un período de evolución entre lo que fue el surgir del cine andaluz y el afianzamiento de su producción. En estos años surge Maestranza Films, de la mano de Antonio Pérez, que se consolidaría como la productora más señera de Andalucía. Por otro lado, los directores de los ochenta salen del panorama cinematográfico de la tierra.

Recordemos que en la segunda mitad de los ochenta la ayuda al cine andaluz se vio mermada en beneficio de la creación de la televisión autonómica. La falta de apoyo se tradujo en una ralentización de la consolidación de la industria del cine en Andalucía. Esta tendencia continúa en los primeros años de los noventa. Es Juan Sebastián Bollaín<sup>28</sup> el que se erige como propulsor del cine andaluz en esos momentos en que la producción era exigua y el apoyo por parte de las instituciones había decaído de manera importante. En los primeros cinco años de la década se realizaron cinco películas, dos de ellas dirigidas por dicho realizador.

Maestranza Films produce, en régimen de coproducción, cinco títulos en la década de los noventa. Las coproducciones se llevaron a cabo con productoras francesas, y eso fue debido al apoyo por parte de las instituciones europeas para que se fomentara la creación de películas entre países miembros. Maestranza Films aprovecha la situación para dar músculo a su empresa y así consolidar sus producciones. También hay que observar otras medidas para entender esta

---

28 Director, entre otras, de *Las dos orillas* (1987), de la que hablamos en la década de los ochenta.

“fiebre” de coproducciones: El GATT (Acuerdo general sobre comercio y aranceles), que concluye en 1993 en Uruguay, donde Francia accede a la “excepcionalidad cultural” en el marco audiovisual. Es por ello que se excluyen de los acuerdos arancelarios e industriales a la industria del cine. Este hito tiene como consecuencia inmediata la protección, por parte de los gobiernos, del cine europeo para contrarrestar la influencia del cine norteamericano. Se lleva a cabo a través de programas de apoyo económico a la industria cinematográfica de cada país europeo.

Otra medida que tuvo repercusión en este aumento de las coproducciones fue la aparición de los programas MEDIA<sup>29</sup> y Euroimages en 1995. Son iniciativas llevadas a cabo por las instituciones europeas para promover la distribución, coproducción y explotación de cine europeo. Asimismo, contemplaba la formación de los profesionales del sector del cine.

En esta década (1994, concretamente) aparecen los primeros licenciados en Comunicación de la Universidad de Sevilla. Hay que destacar a Alberto Rodríguez y Santiago Amodeo, dos jóvenes preparados, amantes del cine y con una necesidad acuciante de contar historias que marcaron un punto de inflexión en el cine andaluz. Ambos realizadores dirigieron y produjeron *El factor Pilgrim* (1998), de la que hablaremos más adelante.

Con este filme y estos directores, se inicia la producción de películas con buena aceptación por parte de los espectadores y la crítica. Pero lo más importante es que se inaugura una producción continuada en la primera década del siglo XXI. No en vano, estos directores crean, junto a Gervasio Iglesias, otra de las productoras que, unida a Maestranza Films, fomentan la consolidación en Andalucía de una industria cinematográfica con perspectiva de futuro.

Realizaremos, en este punto, un recorrido por las películas que marcaron la producción de los noventa en Andalucía encaminada a afianzar un cine hecho en Andalucía.

---

<sup>29</sup> *Mesures pour Encourager le Développement de l'Industrie Audiovisuelle* (Medidas para Fomentar el desarrollo de la Industria Audiovisual).

El primer filme es *Contra el viento* (1990), dirigido por Francisco Perinián y coproducida por Maestranza Films, Cartel y Productora Andaluza de Programas<sup>30</sup>. Es la ópera prima del director que con anterioridad había filmado cortometrajes. Narra la relación incestuosa, morbosa y complicada entre dos hermanos. Un tema maldito y rechazado, que atraía intensamente al director. Como anécdota, apuntar que Antonio Banderas, uno de los protagonistas junto a Emma Suárez, después de rodar esta película, inició su aventura internacional. La película tuvo una tímida acogida, con algo más de 81.000 espectadores. Aun así estuvo presente en los Goya con dos nominaciones [Mejor actriz de reparto (Rosario Flores) y Mejor dirección novel] y participó en el Festival Internacional de San Sebastián del año 1990.

Juan Sebastián Bollaín dirige en 1992 *Dime una mentira*. Producida por CARTEL (Creativos Asociados de Radio y Televisión) y la participación de Antena 3 Televisión. Relata las vicisitudes de dos mujeres que son prácticamente idénticas. Cuando se conocen de manera casual, a la madre de una de ellas se le ocurre que sería interesante que por un día intercambiaran sus vidas. Esta aventura tiene una serie de consecuencias y enredos que van dando forma al filme que en clave de comedia retrata la insatisfacción de los personajes en sus habituales roles. La película tuvo muchas dificultades de distribución, por lo que obtuvo una taquilla más que discreta: 21.131 espectadores, no llegando a amortizar el gasto de 136 millones de pesetas que supuso la producción de la cinta.

Entra en juego otro de los nombres destacados en la industria cinematográfica andaluza: Juan Lebrón. Junto a Saura llevarían a cabo dos producciones en 1992 y 1995, *Sevillanas* y *Flamenco* respectivamente. A Saura siempre le interesó la música y el baile andaluz. Saura disecciona el género a través de la coreografía, los “bailaores” y los cantantes más importantes del

---

<sup>30</sup> Entidad creada por la Junta de Andalucía con el objetivo de fomentar y ayudar a la producción, creación y rodaje de películas en el contexto autonómico.

momento<sup>31</sup>. Se estrena en abril de 1992 en Sevilla, en el marco del Recinto de la Cartuja de la Expo 92, alcanzando más de un millón de espectadores y cosechando en 1994 la Rosa de Oro en Lucerna, Suiza, dentro del Rose d'Or Light Entertainment Festival.

En 1995, animados por el éxito obtenido con *Sevillanas*, Lebrón y Saura afrontan un nuevo proyecto parecido al anterior. Se trata de *Flamenco* que, con una fotografía excepcional a cargo de Vittorio Storaro, logra una dinámica de claroscuros que, junto al uso de la movilidad que ofrece la *steadycam* y la grúa, da como resultado un espectáculo sobrio y envolvente donde se dan cita el fandango, la bulería, la petenera, los tangos, la rumba, el villancico o la seguriya. En esta ocasión la taquilla no fue tan generosa como con *Sevillanas*, obteniendo 112.600 espectadores, muy por debajo de la última producción. En cuanto a premios, la formidable fotografía de Storaro de vio recompensada con un Goya en 1996.

Nuestra siguiente película es *Belmonte* (1995), dirigida por Juan Sebastián Bollaín y coproducida por Maestranza Films (80%), junto a la productora francesa DMVB Films (20%). Participaban en el filme Canal Sur Televisión, la Consejería de Cultura de la Junta, Canal Plus Francia y TVE. La película relata la biografía del torero Juan Belmonte, apodado “el Pasma de Triana”, encarnado por el actor Achero Mañas. Se estrenó un 28 de febrero (Día de Andalucía) en el Teatro Lope de Vega de Sevilla, cosechando 129.291 espectadores.

En 1997, la directora Anne Fontaine dirige el filme *Limpieza en seco*. Una película eminentemente francesa, ya que Maestranza Films solo participa con un 10% en la coproducción. Asimismo, las formas y el contenido del filme poco tienen que ver con el cine andaluz y sí con la forma de narrar francesa. Drama que nos muestra los problemas de comunicación de una pareja instalada en la monotonía, la desilusión y el hastío. Hasta que aparece un tercer personaje en sus vidas que dejará al descubierto la inestabilidad y precariedad del matrimonio.

---

<sup>31</sup> Entre otros artistas, aparecen en la cinta Manolo Sanlúcar, Paco de Lucía, Camarón de la Isla, Rocío Jurado, Lola Flores o Manuela Carrasco.

*Yerma* (1998) fue dirigida por Pilar Távora en el año dedicado a Federico García Lorca por cumplirse el centenario de su nacimiento. Artimagen Producciones, empresa de Távora, fue la encargada, junto a Carlos Jorge Fraga, de producir el filme con la ayuda financiera de varias instituciones. Aitana Sánchez-Gijón es la encargada de interpretar el personaje de Yerma, una mujer joven y atractiva que sufre las convenciones y la escrupulosa moral que caracteriza su entorno social. Asimismo, debe hacer frente a su destino abocado a no poder ser madre. La película se estrena en el marco del Festival Internacional de San Sebastián en 1998. En las salas no la vemos hasta 1999, donde cosecha 79.175 espectadores.

Como señalamos anteriormente, Santiago Amodeo y Alberto Rodríguez, dirigen en 1998 *El factor Pilgrim*. Una película que se rueda en condiciones precarias, en Londres y en el formato 16 mm. Una empresa auspiciada por varios realizadores lleva a cabo las labores de producción. Hablamos de Seisdedos Producciones. Tesela se encarga en posproducción de aumentar el formato a 35 mm. El filme relata la historia de Francisco, que se encuentra en Londres para trabajar y perfeccionar su inglés. Se hace con una caja que contiene una información relevante, a tenor de lo que le ofrecen por ella. Dicha información tiene que ver con el posible plagio que The Beatles habría llevado a cabo en relación a sus temas más relevantes y de éxito. El filme obtuvo varios premios: Festival Internacional de Cine de San Sebastián, en la Sección Zabaltegui (Mención Especial del Jurado), 2000; Festival Primavera de Lorca 2001 (Mejor película, Mejor director, Mejor guion y Mención Especial del Jurado al actor Álex O'Dogherty); Asociación de Escritores Cinematográficos de Andalucía 2001 (Mejor director, Mejor guion, Mejor fotografía).

En 1999 se producen cuatro películas: *El viento se llevó lo que*, *Solas*, *¿Entiendes?* y *Nadie conoce a nadie*.

*El viento se llevó lo que* fue dirigida por Alejandro Agresti y coproducida por Argentina, Francia, Holanda y España representada por Maestranza Films con un 10% de participación. Nos muestra la rutina diaria de un pueblo remoto en la

Patagonia argentina, donde el cinematógrafo es la forma de conocer el exterior y el entretenimiento favorito. Hasta el pueblo llega Soledad, taxista que huye del Buenos Aires de los setenta y que queda magnetizada por la forma de vida de los lugareños.

En la película se nos habla de la capacidad de comunicación que posee el cine y su influencia en la sociedad. De alguna forma ese principio es el que defendemos en este trabajo. El cine como divulgador de valores, creador de un imaginario colectivo y un medio de masas donde se generan y se asumen una serie de actitudes y conductas que son consumidas a modo de entretenimiento. Además, evidencia la confusión que puede generar entre lo que se representa y la realidad, así como el poder que posee de manipular dicha realidad. Fue premiada en el Festival de Cine de San Sebastián en 1998 con la Concha de Oro, aunque sus 47.753 espectadores conseguidos en su estreno (1999) en salas no avalara tan distinguido galardón.

La siguiente película de 1999 fue *Solas*, de Benito Zambrano. filme que supuso un espaldarazo a la industria del cine en Andalucía y un cambio radical en la presentación de la mujer en el cine. Se trata de la ópera prima del director, respaldado por Maestranza Films como única productora del proyecto. Participada por Canal Sur Televisión y Vía Digital, y apoyada por el ICAA y el Programa MEDIA II de la U.E.

No vamos a extendernos, en este apartado, sobre la película, porque en otros capítulos se aborda convenientemente diferentes aspectos del filme, dada su importancia como punto de inflexión en la cinematografía andaluza. Fue distribuida por Nirvana Films y se estrenó el 4 de marzo de 1999, obteniendo una serie de premios y una crítica satisfactoria, lo que la ayudó a alcanzar 945.170 espectadores.

¿*Entiendes?* de Stéphane Giusti fue producida por Maestranza Films con un 20 % de participación, junto a una serie de productoras francesas que copaban el 80% de la inversión. Nos muestra la historia de cuatro homosexuales: un gay y tres lesbianas. Estos personajes trabajan en una editorial y ocultan su condición

sexual a su padres. Para solucionar la situación y dar a conocer sus tendencias sexuales, convocan una reunión con los padres en fin de semana. Los padres, ante las revelaciones de sus hijos, reaccionarán de formas diferentes e inesperadas. Estamos ante una comedia que, en clave de humor, nos enfrenta a una problemática no superada aún por parte de la sociedad.

El último filme de este año es *Nadie conoce a nadie*, de Mateo Gil, basada en la novela homónima de Juan Bonilla. La producción corre a cargo de las productoras españolas Maestranza Films y Sogecine (80%) y la francesa DMVB Producciones (20%). Participan Canal Plus y Canal Sur Televisión, y colabora la Andalucía Films Commission. La película, con música de Alejandro Amenábar, narra, en clave de *thriller*, la lucha contra las fuerzas del mal en el contexto de la Semana Santa sevillana. El protagonista, como si de un juego de rol se tratase, debe sortear una serie de obstáculos para evitar atentados. Sevilla se convierte en otro personaje. “En la narración la ciudad de Sevilla no se limita a ser un mero entorno sino que adquiere un protagonismo y una presencia inusitados...” (Gómez, 2013: 177). También tiene cabida la crítica sobre las manifestaciones del folclore y la sociedad sevillana que realiza el antagonista, Sapo. La película se estrena en noviembre de 1999 con un éxito de taquilla (1.410.323 espectadores) que la posiciona como la película andaluza con mayor repercusión comercial del momento.

#### 2.1.8. Siglo XXI (2000-2010)

Estos once años fueron definitivos para la consolidación de una industria cinematográfica en suelo andaluz. Como se apuntó anteriormente, la aparición de nuevos realizadores jóvenes y con una renovada mirada a la hora de narrar historias, unido al trabajo llevado a cabo por la productora Maestranza Films, capitaneada por Antonio Pérez, fueron decisivos para dicha consolidación. Hay que sumar, entre otros hechos, la buena acogida del público y la ayuda y el compromiso de las instituciones para con la cultura que supone y genera el cine en la sociedad.



Deberemos abordar varios hechos que hicieron posible el cambio obrado en el cine andaluz. En primer lugar, lo que supuso el triunfo de la película *Solas* (Benito Zambrano, 1999). No solo en suelo andaluz, sino en el contexto nacional, obtuvo una acogida excelente de crítica y público, consolidando a Maestranza Films en el panorama nacional. El éxito del filme impulsa a la administración autonómica a considerar el fenómeno, y llevar a cabo una reactivación del apoyo y fomento del cine en el contexto cultural<sup>32</sup>.

Por otro lado, la RTVA (Radio Televisión de Andalucía) supuso un impulso para la creación de un tejido audiovisual, gracias a la creación de empresas (sonido, iluminación, edición, alquiler de equipos, etc.) para la producción de productos audiovisuales. Aparecen por otro lado, empresas dedicadas a la formación de nuevos actores, guionistas, directores, iluminadores y demás personal que desarrolla su actividad en la realización de una película. Además, la RTVA participa en filmes, fomentando de esta forma, la industria cinematográfica andaluza.

Europa también contribuye con sus ayudas a través de sus programas de ayuda como Media Plus el Media Formación (2001-2005), o Media 2007 que permanece activo hasta 2013. Siguen vigentes las ayudas de Euroimages e Ibermedia. En el contexto nacional, el ICAA siguió con sus convocatorias públicas. En 2007 aparece la Ley del Cine, donde se establecen las actuaciones que ayuden, apoyen, fomenten y desarrollen el cine oriundo, dada la importancia que éste posee desde el punto de vista cultural. La ley supuso la inversión de carácter obligatoria, por parte de las televisiones españolas que financien anticipadamente cortometrajes, largometrajes, *TV movies* españolas y europeas. El porcentaje a invertir por las distintas operadoras es del 5% de los beneficios que obtengan anualmente.

La Dirección general de Fomento y Promoción Cultural, dependiente de la Conserjería de Cultura, publica anualmente las ayudas para la producción de

---

<sup>32</sup> Hay que recordar que la Administración Andaluza se volcó, en los noventa, en otras cuestiones como el impulso de la Televisión Autonómica, dejando de lado esa ayuda y fomento al cine andaluz.



obras que sean llevadas a cabo por productoras con sede social en Andalucía. También ha fomentado la formación de los distintos profesionales que forman parte del equipo de un producto audiovisual. Se creó en 1998 la FAVA (Fundación Audiovisual de Andalucía), Andalucía Film Commission en 1999 y en 2004, el Consejo Andaluz del Audiovisual. Gran parte de estas actuaciones se llevaron a cabo a consecuencia del éxito logrado por *Solas*. Hay que constatar la creación en 2007 del PECA (Plan estratégico para la Cultura en Andalucía), fruto del interés, por parte de la Junta de Andalucía, a la industria audiovisual.

Como establecíamos en nuestro Universo, en el periodo que nos ocupa se realizaron cuarenta y siete títulos,<sup>33</sup> que reflejan el auge de la industria del cine en Andalucía, a través del nacimiento de productoras como La Zancoña Producciones, Letra M Producciones, Jaleo Films o Manufacturas Audiovisuales, que se unen en las labores de producción a la veterana Maestranza Films. Sobre estas películas, incluiremos en el anexo, la ficha de cada una de ellas, donde aparecen todos los datos técnicos y artísticos de interés sobre los filmes.

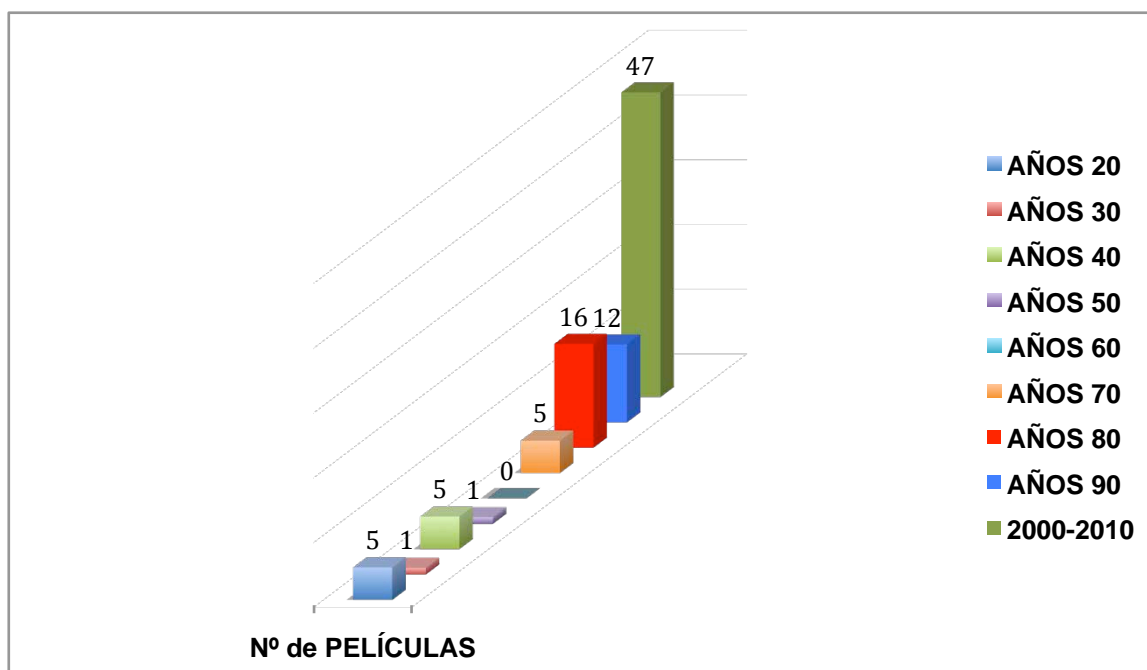


Gráfico 3: **Evolución del número de películas realizadas hasta los años 2000-2010.** Fuente: elaboración propia.

<sup>33</sup> Según datos obtenidos de La Andalucía Films Commission y el Ministerio de Cultura.

### 2.1.9. Afianzamiento de la industria del cine en Andalucía

Con anterioridad al año 2002, el Ministerio de Cultura solo tenía en cuenta la producción cinematográfica que se realizaba en Madrid y Barcelona. La producción en otras provincias y comunidades era exigua y sin continuidad en el tiempo, como hemos observado anteriormente en el caso andaluz. Pero este año es el primero en que la institución, en el balance que realiza anualmente de la situación de la industria cinematográfica, incluye la clasificación de las productoras según la Comunidad Autónoma a las que pertenece.

En la década de los noventa se produce un declive en las producciones que se realizan en las autonomías, porque la administración autonómica deriva recursos hacia otro medio de comunicación con más proyección social. Hablamos de la televisión. En Andalucía se crea la radio y televisión autonómica (RTVA) en febrero de 1989. A esta circunstancia hay que añadir la crisis que se vivió en 1993, tras las celebraciones de las olimpiadas en Barcelona, la Capital Europea de la Cultura en Madrid y la Expo de Sevilla, todo ello en 1992. También es decisivo que el público deja de ir a ver cine español en beneficio del cine de Hollywood.

En los primeros once años del siglo XXI (espacio temporal que comprende nuestro estudio), hay un cambio de tendencia en la actitud del público hacia el cine patrio, que se reencuentra con una forma nueva de hacer cine que conecta mejor con sus expectativas. En este periodo se reconsidera los Estatutos que gobiernan cada autonomía, provocando el surgimiento de un sentimiento nacionalista que se había perdido, en parte, en décadas anteriores.

Por todo lo anterior, las administraciones entienden que para alimentar ese espíritu de pertenencia a un pueblo, es necesario potenciar su cultura autóctona, y el cine es una potente herramienta para la transmisión de esa cultura y los valores que la sustenta. Por ello se vuelca en dar soporte económico para la realización de producciones propias. Esta circunstancia y la existencia de las televisiones autonómicas, que apoyan y dan cobertura a este tipo de empresas y

nuevos directores, genera un tejido empresarial del audiovisual en Andalucía. Surgen, de esta forma, nuevos cineastas que aprenden el oficio en su tierra, a través de los centros para la formación del audiovisual que se habilitan en España. Se determina un activo humano que potencia la creación y el fortalecimiento de una industria propia, alejadas del centralismo, que dé a conocer, de primera mano y sin intermediarios, la cultura, la historia y las aspiraciones de, en el caso que nos ocupa, Andalucía. Consultando los Boletines Informativos de Cine que elabora el ICAA,<sup>34</sup> podemos observar cómo en Andalucía en el año 1995 existían dos productoras y en 2010 catorce. Este aumento es paulatino desde el comienzo del nuevo milenio: en el 2000, existían dos productoras, en 2002 ya contábamos con 7; en 2008, año del inicio de la crisis económica, había diecinueve productoras operando en Andalucía.

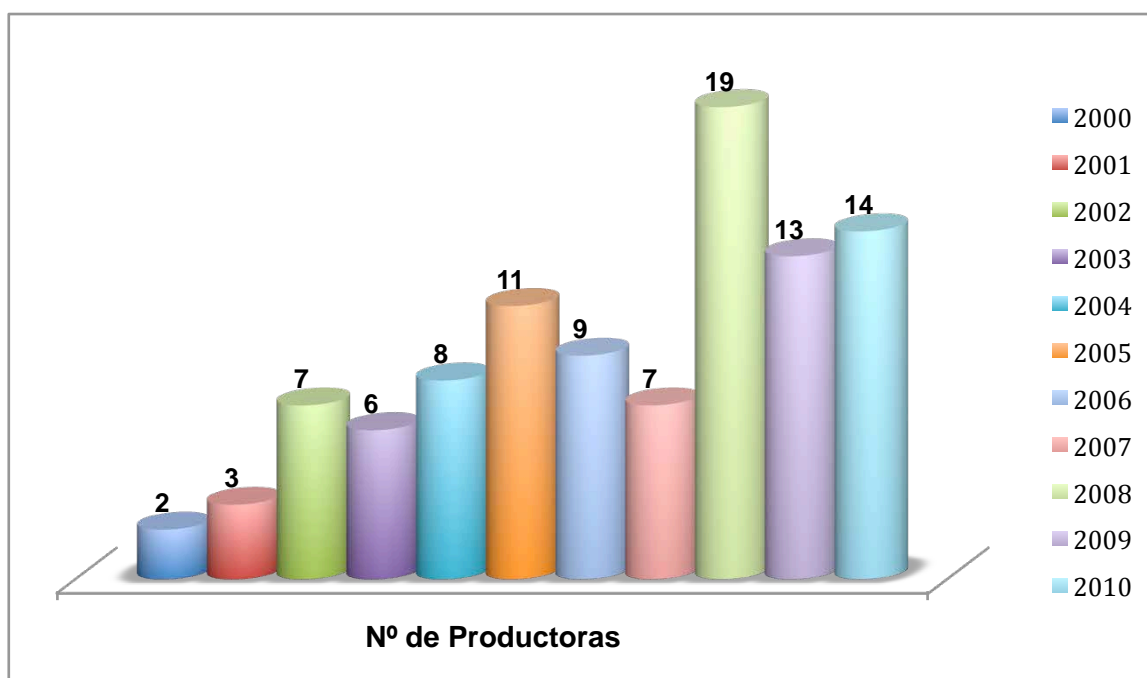


Gráfico 4: **Evolución Número de Productoras en Andalucía en la Primera Década del siglo XXI.** Fuente: ICAA

<sup>34</sup> Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales, dependiente del Ministerio de Cultura. Los datos se han extraído de: <http://www.mecd.gob.es/cultura-mecd/areas-cultura/cine/mc/bic>

A diferencia de otras comunidades denominadas históricas, Andalucía no posee una lengua propia para utilizarla como móvil para la creación de cine propio. Gómez Pérez nos da otras razones para crear un cine con otras pretensiones:

Plasmar la cultura e idiosincrasia andaluza es la principal razón para la creación de un cine del sur, en el que se muestre, sin arquetipos foráneos simplistas, los modos de ser y de entender el mundo de los andaluces, que durante décadas habían sido usados por el Régimen como imagen representativa para el exterior (incluso para el interior) del espíritu de lo español (Gómez, 2013:114)

Son muchos los organismos, además del autonómico, que apoyan y fomentan el cine andaluz. Los ayuntamientos y diputaciones, por ejemplo, han financiado la creación de la Andalucía Film Commission.<sup>35</sup>

Con estas facilidades y herramientas, el productor comprueba que los problemas que antaño existían, como la ausencia de tejido audiovisual, personal cualificado o empresas de servicio, son pasado; y que estas circunstancias unidas a la autonomía de las administraciones públicas, favorecen a la obtención de ayudas para la realización de películas. Un producto que es estimado, por el bien cultural que representa, en el ámbito de las distintas instituciones, ya sean éstas locales, autonómicas, nacionales o europeas. Es por ello que se impulsa y se apoya, explicando de alguna forma, el porqué del aumento de la producción en el ámbito autonómico.

---

<sup>35</sup> En su Web (<http://www.andaluciafilm.com/index.php/afc/quienes>), podemos leer en “Quiénes somos”: Andalucía Film Commission es una institución sin ánimo de lucro que tiene como objetivo promocionar Andalucía como lugar de rodaje y apoyar a las empresas y profesionales de la industria audiovisual en la logística de sus producciones.

Desde su creación en 1998, Andalucía Film Commission informa sobre posibles localizaciones en Andalucía y coordina la industria audiovisual y las compañías de producción con las administraciones públicas, realizando una labor orientada a atraer repercusiones turísticas y económicas en el territorio andaluz.

Asimismo, ha suscrito acuerdos con instituciones públicas y privadas de las diferentes provincias andaluzas para crear la Red de Ciudades de Cine, con el objeto de ofrecer la mejor cobertura de las necesidades de la producción audiovisual en todo el territorio andaluz.

## 2.2. Mujer y Cine Español

Cuando hablamos de Mujer y de Andalucía no conseguimos sustraernos a pensar en *Carmen* la de Merimée. No podemos y no debemos, debido a la influencia que este personaje ha tenido en el modelo propuesto durante décadas en el cine patrio. Carmen es la protagonista de una novela de Prosper Merimée,<sup>36</sup> escrita en 1847. Una mujer con unas características determinadas han resistido al tiempo, convirtiéndose en un tema recurrente en la filmografía nacional y extranjera. La primera adaptación que se realizó de *Carmen* para el cine fue en 1926 por parte del director Jacques Feyder, interpretando a Carmen, Raquel Meller (dio vida a la mujer andaluza, como ninguna otra, en este periodo de cine mudo). En 1983, Carlos Saura dirige otra versión de Carmen. La última es la llevada a cabo por Vicente Aranda en 2003, donde Carmen es Paz Vega. *La gata* (Margarita Aleixandre y Rafel M. Torrecilla, 1955), es otro ejemplo de apasionamiento insensato y destructivo que caracteriza a este personaje andaluz.

España comienza a producir películas con cierto éxito y continuidad, a partir de los años veinte, adaptando zarzuelas como *Carceleras* (José Buchs, 1922) y *Rosario, la cortijera* (José Buchs, 1923). En ambas producciones se utilizan los temas, la cultura y los personajes propios de Andalucía para estructurar la narrativa de los filmes. Esta fórmula cosecha un éxito de público destacable, por lo que es utilizada profusamente durante treinta años, configurando una idea de lo andaluz en el imaginario colectivo nacional (e internacional) que se aleja bastante de la realidad.

El cine era el reflejo de la sociedad a través de la mirada dominante del hombre. En la pantalla se adoctrinaba, por medio de una serie de prototipos, cómo debía ser la mujer, qué comportamiento era el correcto, siempre, claro está, en el contexto del hogar.

---

<sup>36</sup> Escritor y arqueólogo francés que viajó a España. Conoce a un exmilitar navarro que le cuenta la historia de amor que mantuvo con Carmen, una guapa y sensual gitana que lo apartó del ejército, llevándolo a delinquir y convertirse en un bandido, que incluso asesinó a Carmen por irse con un torero.

En el ámbito de la moral reinante<sup>37</sup>, Segundo de Chomón dirige *La tempranica* (1910), donde vemos la separación nítida de la sociedad en términos económicos y sociales, y cómo, en función de esta división, se establecían los papeles correspondientes. En el filme se nos narra la historia de una joven gitana que se enamora de un noble. Rechazada por pertenecer a una clase inferior, lejos de indignarse ante lo injusto de la situación, acepta resignada, al final de la película, que no eran socialmente tolerables sus aspiraciones y sentimientos. Las divisiones sociales estaban bien delimitadas y cada cual asumía su rol y lo admitía como “lo normal”. El cine, una vez más, potenciaba esta ideología imperante, influyendo decisivamente en el colectivo social.

Otra idea muy arraigada era que el hombre es el único capaz de redimir a una mujer que fue el origen del pecado original por medio de Eva. Siendo ésta la fuente de todo lo deshonesto y motivo de perdición de hombres ejemplares y dignos. Eso sí, mientras que el adulterio era permitido, consentido y tolerado al hombre, la mujer no debía ni podía caer en semejante afrenta al hombre. Nos encontramos a una mujer que debe someterse al hombre en el ámbito del matrimonio, para garantizar la moral, siendo un objeto sexual exclusivo más del hombre, al cual pertenecía. La mujer sufridora<sup>38</sup> aparece destinada a procrear y a satisfacer en todo a su marido, amo y señor de su futuro y de su vida.

Acabamos esta introducción con una película que refleja la situación de la mujer en los años 20. Se trata de *La aldea maldita* (1930), dirigida por Florián Rey. Nos muestra la cotidianidad (ancestral) en el entorno rural de Castilla. La mujer solo tiene movilidad para ir y venir de la iglesia. Por lo demás, su casa es su espacio vital. El hombre, con actitud condescendiente y de pertenencia, la guía y le ordena qué hacer en cada momento.

---

<sup>37</sup> La Iglesia Católica, en 1920, presionó a la Dirección General de Seguridad, que dirigía Millán Prieto, para que se separaran en los cines a hombres y mujeres, porque la oscuridad, además de peligrosa para los instintos más primarios, evitaba la vigilancia de los guardianes de la castidad. No llegó a entrar en vigor esta “recomendación”. (De Francisco (et al), 2010: 28)

<sup>38</sup> “El sufrimiento es el que valúa el temple de alma, la superioridad de la mujer... ¡El sufrimiento, sí; ese dolor que ella sabe siempre santificar, dulcificándolo constantemente con los bálsamos confortables de la resignación y del amor”, En Escartín y Lartiga (1922), citado en De Francisco (2010): p. 98.

La protagonista decide acabar con ese universo asfixiante y castrador, y planea marchar a la ciudad. Le comunica a su suegro sus intenciones y éste le espeta que puede irse, pero que no olvide: “que en Castilla no se perdona al que mancha el nombre que lleva.” Al tiempo de su marcha, el marido la encuentra en un bar (implícitamente el filme nos da claves para que sepamos que se ha prostituido). A pesar de la deshonra que supuso su ida, el marido se la lleva con él, porque entiende que le pertenece. Pero su pecado debe pagarse. Para ello, el marido le impone que no mire ni toque a su hijo. Ante la situación, huye hacia una vida de miseria y angustia. Al final, el marido la perdona, redimiéndola de sus pecados y ofreciéndonos todo un catálogo de una sociedad patriarcal, paternalista, conservadora, machista y muy atrasada, donde el honor (de ellos) es intocable y sagrado.

### 2.2.1. II República (1930-1936)

Se puede pensar que con la llegada de la II República, el cine da un giro en su temática y en la forma de afrontar el papel de la mujer, hacia terrenos más progresistas y reivindicativos. No es así. El mercado manda, y las productoras buscan la rentabilidad a través de fórmulas narrativas (Mujer andaluza y Andalucía) que el público aceptaba y exigía. De modo que la mentalidad conservadora se instala en el cine de esta época en pos de buenos resultados en taquilla. La actividad independiente es escasa, debiendo destacar de esa época el documental realizado por Luis Buñuel sobre Las Hurdes, *Tierra sin pan* (1932). La película fue prohibida por la República por entender que injuriaba a nuestro país. Concluyendo que la república, lejos de coincidir con las temáticas que abordan situaciones sociales e inquietudes ciudadanas propias de un Gobierno progresista, se instala, en lo que al cine y la mujer se refiere, en una línea conservadora, casposa y populista que, paradójicamente continuaría en la dictadura de Franco. Al respecto Gubern (1977) señala:

El desarrollo del cine sonoro tuvo lugar en los años de la Segunda República, con la instauración de un régimen liberal y socialmente reformista que cristalizó en un pacto anti-monárquico-oligárquico-derechista, pacto político efectuado entre representantes de las clases medias urbanas y algunos sectores

de la clase obrera con el objeto de reemplazar las instituciones anacrónicas y aristocráticas de la monarquía. La instalación de la República, a su vez, tuvo lugar en el marco mundial de la crisis del sistema capitalista desencadenada en 1929, lo que contribuyó a agudizar considerablemente la lucha de clases en España y contribuyó también a reforzar la función del cine en tanto que instrumento de difusión ideológica y de propaganda, de codiciado control en la escena política. (p.7)

Se atribuye, además, esta postura del Gobierno Republicano a la crisis que vivió la industria del cine esos años por la irrupción del sonoro, y el coste que significaba para las productoras la adaptación de la nueva tecnología. Por otro lado, las instituciones carecían de los medios apropiados para fomentar un cine más didáctico. Pero el factor más relevante y determinante fue que las productoras estaban en manos de una burguesía conservadora que no se sentía cómoda con el nuevo gobierno. De hecho, apoyaron a Franco en su golpe de estado. Una de estas productoras fue CIFESA<sup>39</sup>, que tenía como responsable al valenciano Vicente Casanova, que mantuvo una relación intensa y fructífera con el régimen franquista.

En definitiva, no estaban interesadas en la denuncia social o en mostrar las bondades de la República. Buscaban rentabilidad por medio de ofrecer al público las historias, los temas y los personajes que sabían funcionaban. La mujer andaluza, bailaora, cantaora y folclórica era una de las bazas que explotaban para la consecución del éxito. Se seguía mostrando a la mujer como crisol de pecado, vicio y motivo suficiente de la perdición del hombre que debía en primera instancia repudiarla y, en última, librarla de su actitud deshonesto, inmoral y desviada de lo que se espera de ella. Mary Nash (1983) señala: “tampoco hay que pensar que durante la Segunda República hubiera una modificación sustancial en las actitudes tradicionales frente a la mujer y sus opciones sociales” (p. 24).

---

<sup>39</sup> *Compañía Industrial del Film Español S.A. (C.I.F.E.S.A.)* Productora que se crea en 1932 por parte de la familia Trénor, más tarde es adquirida por la familia Casanova. En 1933 consigue, en exclusiva, la distribución en España de las películas de la Columbia Pictures. Fue la productora más importante en las décadas de los 40 y 50. Cesa en su actividad en el año 1961.



Volvemos a Florián Rey<sup>40</sup> para ilustrar con películas lo señalado anteriormente. Nos detenemos, para ello, en una trilogía que retrata la España (y la mujer) de entonces: *La hermana San Sulpicio* (1934), *Nobleza baturra* (1935) y *Morena Clara* (1936). Obtuvieron una excelente aceptación por parte del público, en las que el reclamo era la estrella en ciernes, cuyo baile y cante, con una buena dosis de humor, encandilaban a un público que se mostraba satisfecho con esos ingredientes.

En los tres títulos la protagonista es Imperio Argentina, y en cada una de ellas daba vida a un personaje de distinto estrato social. En las dos primeras pertenece a familias burguesas y en *Morena Clara*, gira hacia un colectivo poco aceptado y marginado por la sociedad: la gitana. Pero lo importante, desde nuestra perspectiva, es que en las tres acaba liberada, independientemente de su clase social, de sus pecados por medio de un matrimonio que expía todas sus culpas, cómo no, con el hombre como protagonista en la dura tarea de hacer regresar a la mujer pecadora al buen camino.

No queremos acabar esta época republicana sin dar una nota positiva sobre lo que supuso el régimen con respecto a la mujer, aunque el balance no es positivo por todo lo mencionado. Esta referencia esperanzadora es la catalana Rosario Pi, que es la primera realizadora de nuestro cine, iniciando un duro camino que, aún hoy, no se ha recorrido completamente.

### 2.2.2. Guerra Civil y Dictadura (1936-1975)

La Guerra Civil se inicia en julio de 1936, y supone un parón en la actividad cinematográfica del país. Sigue produciendo, pero de cara a la propaganda de cada uno de los bandos, siendo un medio ideológico al servicio de las dos españas. Una de estas producciones fue el documental *La mujer y la guerra* (Mauricio A. Sollín, 1938). En ella se nos muestra una mujer que también combatió con sus compañeros en el frente, aunque aparece en el campo, la

---

<sup>40</sup> Fue el director más importante de los años 30. Su visión era conservadora y reaccionaria, siendo el descubridor de una joven Imperio Argentina, a la que mitificó y consagró en películas que han pasado a la historia del cine español.

escuela, la fábrica, el hospital, etc. Pero el machismo no entiende de ideologías de izquierda o de derechas, y a la mujer combativa se le fue apartando hacia labores “más propias” de su sexo. De Francisco (2010) señala al respecto que:

Aquellas imágenes en las que milicianos y milicianas compartían los mismos transportes para acudir a luchar al frente pronto pasaron a los anales, ya que el histórico y persistente machismo paternalista –del que parece no querer desprenderse el varón, sea cual sea su ideología- terminó por confinar a la mujer en otras labores alejadas de la batalla. (p.49)

Las figuras femeninas utilizadas por los distintos bandos, Republicano y Fascista, para influir ideológicamente entre sus seguidores, fueron Dolores Ibárruri (La Pasionaria) y Pilar Primo de Rivera, respectivamente. Cambiaba el personaje, pero no las formas para conseguir el adoctrinamiento de sus seguidores. Pero lo peor (para la mujer) está por venir.

Comienza el período más oscuro, triste y siniestro de nuestra historia con la finalización de la Guerra Civil y el triunfo de los Fascistas con Franco a la cabeza, en abril de 1939. Fue un drama para todos los ciudadanos, pero la mujer, como siempre a lo largo de la historia, se lleva la peor parte. Mujeres que se vieron abocadas, desde un punto de vista ideológico, vital, cultural y social, al sometimiento de lo que Martín Gaité (1987) denominó “nuevo orden”, sustentado en las prácticas medievales más extremas. Donde se esperaba (consiguiéndolo) de la mujer el sacrificio absoluto, en pos de la recompensa de la espiritualidad y la virtud.

Pero volvamos al cine como herramienta ideológica, de control social y de adoctrinamiento de cara a una sociedad manipulable y huérfana de referentes. El primer paso que dio el régimen fue implantar un *star-system*, importado de Estados Unidos, con la pretensión de establecer unos roles determinados y acordes con la ideología ultracatólica, a través de los y las protagonistas de las películas. Dicho de otro modo, se intenta y se consigue que el y la espectadora empatice con los actores y actrices, asumiendo, de esta forma, los modos de vida,

las actitudes, los valores que se transmiten por medio de la narrativa y el aparato cinematográfico. Tergiversando la realidad y la historia para conseguir un contexto *ad hoc*, donde sus intereses no se viesan alterados por la verdad.

Reseñar cómo se utiliza el diminutivo en los nombres de las actrices del momento, con un desdén paternalista y protector (Estrellita Castro, Maruchi Fresno, Juanita Reina, Rosita Yarza, Sarita Montiel, Conchita Montes, Conchita Piquer, etc. etc...). De Francisco (2010) apunta una explicación más que digna:

La influencia de una ideología que pretendía *puerilizar* a la mujer, manteniéndola en un perpetuo estado de adolescencia intelectual y de sumisión a unos cánones basados en el control paternalista sobre unos seres que, a sus ojos, destacaban por su fragilidad, sensibilidad e inferioridad [De Francisco (et al.), 2010: 59]

La política de vencedores y vencidos llegaba al cine en forma de mujer que representaba a la patria ultrajada (por los republicanos), pero que en última instancia era redimida y liberada del pecado por parte de un honesto, honrado y virtuoso personaje masculino (los nacionales). Se instauraba así el orden que debía presidir la nueva España. Se mostraba, de esta forma, en una suerte de división de clases, a los que perdieron como portadores de las peores costumbres y hábitos que atentaban a la moral y las buenas costumbres, y a los vencedores como agentes indiscutibles de la moral, de la compostura y de la integridad.

La mujer, como apuntamos antes, era un componente esencial en la personificación de los valores (positivos y negativos) que defendía y proclamaba la dictadura. Se enfrentaban, en esa división de clases, a la burguesía y las clases populares. En el primer caso se mostraba a una mujer prosaica, superficial y estúpida que dependía, en todos los aspectos, del marido, por lo general infiel, asunto este que ellas llevaban con resignación cristiana en pos de la anhelada santidad. Otra de las características de estas mujeres era la pureza. Es raro ver en la pantalla una relación conyugal entre el matrimonio santificado y sancionado por los poderes eclesiásticos. Se entendía que la castidad, incluso en el matrimonio, era uno de los activos más importante de la mujer que se precie.

En cuanto a las clases más populares, éstas bebían, se miraban en las anteriores descritas. Esto dio lugar a la creación de la figura femenina de a pie, que imitaba las virtudes de las clases altas, pero con un estilo más desenfadado a través de su desparpajo, simpatía, belleza y su gracia que les eran intrínsecos. Eran las salerosas de las películas, que aportaban humor en situaciones dramáticas.

Del cine estadounidense surge la “mujer fatal”, la “vampiresa”. Ese tipo de mujer (carente de fondo psicológico, resultando plana, simple y dedicada a la prostitución), que lleva al hombre a la perdición, por carecer ésta de escrúpulos y una moral que la guíe. Mujer tóxica, fagocita al hombre y desequilibra el estatus familiar deseado.

El papel de la mujer en esta época era secundario. Rara vez asumía el protagonismo que ostentaba el hombre, regio y militar. Hombre que representaba los valores más elevados y a cuyo lado siempre había una mujer sumisa, sufridora y objeto donde desahogar los deseos más primarios del guerrero. Nada había cambiado con respecto a tiempos pasados, incluso se había radicalizado el discurso de una mujer inmolada y débil que debía esperar a un hombre que la alentara y la liberara de su pecado. A colación de este tipo de hombre, Castro de Paz (2005) señala: “héroe militar por excelencia (...) cuya figura caudillista, poderosa, llega a mediatizar la puesta en escena, dispuesta siempre a mostrarlo como estampa o icono expuesto a la devoción” (p.20).

En este contexto encontramos títulos como *Escuadrilla* (Antonio Román, 1941), *Raza* (José Luis Sáenz de Heredia, 1942), *¡Harka!* (Carlos Arévalo, 1941) o *Los últimos de Filipinas* (Antonio Román, 1945). Destacar, por la crudeza del contenido, *Servicio en el mar* (Luis Suárez de Lezo, 1951), donde un submarino franquista debe hundir el barco en el que viaja la mujer del comandante del mismo (orden que lleva a cabo), quedando relegados los sentimientos hacia su mujer a un segundo plano con respecto al compromiso con el ejército.

El gobierno quería apartar “la españolada” del cine y del imaginario colectivo. La razón: que recordaba demasiado al cine hecho en la República. Un

tipo de cine que para los más radicales se alejaba, por medio de sus gracietas y populismo, de lo que debía ser un cine que glorificara el nuevo orden establecido. En la revista falangista Primer Plano, que cita Castro de Paz (2005), se puede leer: “las estúpidas gracias de una exaltación de vagos, de cochambre y frentepopulismo, frente a todo aquello que signifique autoridad, norma y medida. Queremos en cambio, un cine que exalte el cumplimiento y el acatamiento a la disciplina y al quehacer común en la marcha militar del Estado” (p. 25).

Se van estableciendo géneros más eficaces, para la transferencia de la ideología imperante. Uno de los géneros que cumple a la perfección con tales objetivos es el histórico. Y lo plams porque manipula la historia en función de sus intereses políticos, desvirtuándola y tergiversándola hasta extremos enfermizos con el objetivo de reescribirla.

La mujer en este género era fervorosa, sacrificada y no dudaban en dar su vida, entre terribles sufrimientos, como señal de su entrega más absoluta a la patria. Una vez más la mujer sirve de vehículo, de nexo de unión con el espectador para que se identificara y asumiera las conductas reflejadas en ellas, garantizando así el régimen la adhesión de sus pupilos y pupilas, con entrega y sin un atisbo de crítica a la Patria y a Franco. Algunas películas de este corte fueron *Eugenia de Montijo* (José López Rubio, 1944), *Locura de amor* (Juan de Orduña, 1948), *Inés de castro* (Manuel A. García Viñolas y José Leita de Barros, 1944), *Reina santa* (Rafel Gil, Henrique Campos y Aníbal Contreiras, 1947). Destacar que una de las virtudes, en *Locura de amor*, de Isabel es la de perdonar las infidelidades de su esposo, asumiendo sus hijos bastardos como herederos y, según Israel de Francisco: “mostrando el camino a seguir para cualquier mujer que se considerase “reina de su casa” (Ibid.: 65).

Otro género que surgiría con fuerza fue el melodrama romántico, donde el llanto estaba asegurado, siendo la cantidad de lágrimas que vertían ellas en los pañuelos, directamente proporcional al éxito de la película. El modelo de mujer era también, de sufridora. Pero su sufrimiento no solo se debía a que tenía que expiar sus culpas por ser la responsable de los males de la humanidad a causa

de que por su pecaminosa actitud e infidelidad fuimos expulsados del Paraíso. Sin olvidar la menstruación como signo de su castigo por su retorcida actuación.

En este tipo de películas las mujeres debían sufrir riendo. Debían irradiar bondad, generosidad, afecto e ilusión. Porque ellas habían nacido para apoyar, consolar, dar ánimos y comprender al hombre que estaba a su lado. Dulzura, quietud y sonrisa era lo que se les pedía, sin más complicaciones.

El aspecto físico era, y sigue siendo desafortunadamente, fundamental. Uno de los elementos más visibles en la ideología del machismo patriarcal, que el régimen fomentó, imponiendo a la mujer la necesidad de ser guapa y/o atractiva para ser considerada como tal. La mujer poco agraciada tenía (le imponían) dos posibilidades: la soltería (quedarse para vestir santos) o vestir los hábitos. Triste pero real, estando en la actualidad vigente la imposición, quizás con matices, pero con la crudeza de entonces. *Marianela* (Benito Perojo, 1940) es un exponente y ejemplo gráfico de lo anterior. Una enamorada Marianela (Mary Carrillo) ve cómo su aspecto físico determina los sentimientos de su amado.

Películas como *La casa de la lluvia* (Antonio Román, 1943), *Altar mayor* (Gonzalo Delgrás, 1944), *Ha entrado un ladrón* (Ricardo Gascón, 1950) son ejemplos de cómo el gobierno dictatorial utilizaba el cine para la represión política, cultural, sexual y social. La mujer es cosificada y objeto de deseo de un reprimido varón que la hacía culpable de sus amarguras y tribulaciones.

A finales de los cuarenta aparecen, en este panorama desolador para la mujer, un conjunto de directores denominados “generación de renovadores”,<sup>41</sup> que insuflan, por medio de su ideología republicana, una mirada renovada y más real de un cine encorsetado e irreal. Utilizan las fisuras del sistema para narrar de otra forma más verosímil la realidad de una España secuestrada por la represión, la religión y el miedo.

---

<sup>41</sup> En esta generación nos encontramos con Manuel Mur Oti, José Antonio Nieves Conde, Antonio del Amo y Antonio Ruiz Castillo.

Con la irrupción de estos realizadores, la imagen de la mujer cambia significativamente en el relato, porque adquieren protagonismo dejando de ser un elemento de compañía o decorativo en la trama. Manuel Mur Oti es considerado como el mejor divulgador de la realidad de la mujer en ese tiempo. En *Cielo negro* (1951) utiliza las metáforas para constatar, a través de la pérdida de visión progresiva de la protagonista, la ceguera (impuesta y creada) de la que es víctima la mujer en la sociedad franquista. Asimismo, utiliza el recurso de espejos rotos para significar la realidad falseada que nos presenta el régimen franquista, a través del cine y otros medios, en beneficio propio. En su cine observamos discursos sobre la tradición, la sexualidad femenina, la igualdad entre mujer y hombre, la prostitución (proscrita en la época) y cenicientas ficticias.

Por pertinente, en el contexto de nuestra investigación, hablaremos de una de las películas de Mur Oti, que tiene a Andalucía como escenario y a la mujer como protagonista, se trata de *Aldea maldita* (1955), donde disecciona la Andalucía profunda (no muy alejada de la España de la época) por medio de un grupo de mujeres que viven aisladas por la mácula de una maldición que consiste en no poder ser madres. De manera que solo pueden tener relaciones sexuales sin el sagrado fin de la procreación. La superstición, el folclore más rancio y las tradiciones se dan cita en una cinta donde al hombre se le perfila como represor y maltratador. Es destacable cómo utiliza las analogías y las metáforas visuales para crear un retrato de la España más retrógrada, machista y oscura que se padecía en esos momentos.

En 1951 José Antonio Nieves Conde realiza, con influencia neorrealista, una de las mejores películas en la Historia del Cine Español. Hablamos de *Surcos*. Trata de la emigración interior que se dio en España en esos años, motivada por la autarquía y el inestable desarrollismo que trajo consigo. La familia protagonista del filme emigra del campo a la ciudad, encontrándose con un universo que no les pertenece. La mujer tiene protagonismo, aunque sufre las consecuencias del cambio y el fracaso que supone para el clan el cambio de ubicación geográfica y emocional. Una integrante de la familia quiere ser artista,



no llegando a conseguir su sueño. Es cuando, en su desengaño, se hace prostituta y evidencia el fracaso y la derrota del intento de cambio.

La película fue censurada y considerada por la Iglesia, el Sindicato Nacional del Espectáculo, los falangistas y el Círculo de Escritores Cinematográficos como peligrosa desde el punto de vista moral.

*Surcos* inaugura el realismo social<sup>42</sup> en el cine español. Sin olvidar que la censura se revelaba ojo avizor, este realismo no tenía capacidad para mostrar abiertamente la problemática social del momento en toda su crudeza. Por ello, los directores que llegaron en esta época tuvieron que utilizar el sarcasmo, el humor, la sutileza y la metáfora para que los censores puritanos y vigilantes de los preceptos de la patria, no tuvieran motivos para corregir-cortar-prohibir sus obras.

Los directores que hicieron posible esta corriente renovadora y crítica fueron: Juan Antonio Bardem, Marco Ferreri y Luis García Berlanga. Ayudados por la pluma inteligente e irónica del guionista Rafael Azcona, crearon un universo simbólico que aludía a los problemas cotidianos de los españoles y a la represión, en todos los ámbitos, que padecían. Era un intento de crear un contra cine que diera respuesta al que se hacía desde y para el sistema instaurado.

Atendiendo a la finalidad y protagonismo de nuestra investigación, debemos detenernos en el director que mostró con severo espíritu crítico, las condiciones de vida de la mujer en la dictadura. Juan Antonio Bardem llevó a cabo una trilogía que denunciaba, desde una posición de ataque, al sistema y su mentira instaurada por los medios. *Muerte de un ciclista* (1955), *Calle Mayor* (1956) y *Los inocentes* (1963) van encaminadas y con el propósito firme de que los espectadores sean conscientes de la verdadera realidad española, valiéndose de unos personajes fácilmente reconocibles y unas situaciones donde éstos se reconozcan.

---

<sup>42</sup> Se quiere, desde una perspectiva crítica, dar a conocer a través del cine la realidad en la que vivían los ciudadanos. Sus inquietudes, sus problemas, sus aspiraciones, sus frustraciones. Alejándose del cine de cartón piedra realizado hasta la fecha, que deformaba y ocultaba dicha realidad social.



Este cine se alejaba de ese otro con pretensiones espurias de “entretener” a la sociedad para que se olvidaran de sus problemas, fuesen felices y se convencieran de que vivían en el mejor de los posibles regímenes. Un medio muy eficaz para dar al pueblo “pan y circo”<sup>43</sup> y un estado eterno de despreocupación.

En esta época aparecen dos realizadoras que reafirman el cambio que se está produciendo en esta década de los cincuenta. Ana Mariscal y Margarita Alexandre, procedentes de la interpretación, marcaron un hito en la cinematografía española como pioneras, como lo fue en su momento Rosario Pi.

Andalucía y la mujer aparecen, por parte del régimen, como contrapunto a este tipo de cine más rupturista. El folclore regresa a las pantallas con su arsenal de estereotipos, temas y personajes femeninos que reproducen el rol chabacano en la sociedad. *Duende y misterio del flamenco* (Edgar Neville, 1952), *Ronda española* (Ladislao Vajda, 1952), *Un caballero andaluz* (Luis Lucia, 1954) y *La moza del cántaro* (Florián Rey, 1954) son ejemplos de este tipo de cine abonado a la “españolada.” Pero al tratarse de las mismas situaciones y tramas, en distintos lugares, el público se cansó de ver y oír siempre lo mismo y se fue alejando de este cine repetitivo.

Esta situación da lugar al nacimiento del cuplé, cuya representante carnal es Sara Montiel, que rompió con el modelo de mujer que el cine había reflejado hasta entonces. Sensual, descarada y algo intrépida, *Sarritísima*, interpreta *El último cuplé* (Juan de Orduña, 1957), *La violetera* (Luis César Amadori, 1958) y *La reina del Chantecler* (Rafael Gil, 1962), cosechando éxito y popularidad.

La canción y el cine se unen, pero con distinta fórmula a la utilizada hasta ahora de folclórica andaluza. Se incorporan niñas y niños cantores que renuevan el género (no desde el punto de vista institucional), provocando la asistencia masiva de público a las salas. Abrió la veda *El pequeño ruiseñor* (Antonio del

---

<sup>43</sup> “El pueblo, del que en otro tiempo dependían el gobierno, la justicia, las fuerzas armadas, todo, ahora se desentiende y sólo desea con ansia dos cosas”: **pan y circo**. Con estas palabras se refería el poeta sarcástico Décimo Junio Juvenal, que vivió entre los siglos I y II de nuestra era, a la afición del pueblo romano por el espectáculo. Que servía a los gobernantes para adormecerlos y controlarlos.

Amo, 1956), donde un joven y cándido Joselito (jienense de nacimiento) toma el relevo de las folclóricas al uso y nos deleita con su voz y sus peripecias sentimentales.

Pero quien triunfó sin paliativos, con la fórmula estrenada, fue la malagueña y andaluza Marisol (Josefa Flores). En un principio se le quiso asociar, en forma de clon femenino, con Joselito, pero su aspecto físico (de ojos azules y rubia) invitó a pensar que podía representar un giro hacia la innovación y el cambio. Su primera película fue *Un rayo de luz*<sup>44</sup> (Luis Lucia, 1960), donde nos cuenta, no exento de drama lacrimógeno, las circunstancias familiares de la protagonista. Pero el régimen no cejó, en esta nueva receta, en su intento de transmitir su ideología en cuanto a la familia como institución, donde la lección final determinaba la manera correcta de proceder en la sociedad franquista.

Marisol aparece en la película como andaluza por su acento “descafeinado”, con una tendencia clara al castellano. No faltan las alusiones a lo andaluz traducidas al cante y el baile por parte de Marisol, y a los regalos de carácter regional que recibe de su abuelo. Aunque como aprecian M<sup>a</sup> Jesús Ruiz e Inmaculada Sánchez:

Sin embargo, como contraste, Marisol tiene unos rasgos físicos más anglosajones que latinos. Además el personaje infantil utiliza una ropa de características neutras que no tiene nada que ver con lo andaluz. Su gusto por las aventuras no sólo la hace estar rodeada de amiguitos varones, sino también ir ataviada como ellos en ocasiones (Ruiz y Sánchez, 2008: 71)

Este personaje infantil y femenino es utilizado para, como se apuntó más arriba, la defensa de la institución familiar y sus valores, por parte del Estado,

---

<sup>44</sup> Sinopsis: En su breve estancia en España, Carlos, el primogénito de una pudiente familia italiana, se casa con Elena, una modesta artista del género cómico. Cuando Carlos regresa a su patria, muere en un accidente de aviación. De este matrimonio nace una niña: Marisol. El conde D'Angelo rehúsa aceptar como nieta a la que legítimamente lo es. Elena corresponde con dignidad, negándose a aceptar ayuda, excepto la educación de su hija. Así pasan unos años, hasta que el abuelo reclama a su nieta para disfrutar de unas vacaciones en Italia. Fuente: FILMAFFINITY; <http://www.filmaffinity.com/es/film911223.html>

aunque hay un cierto cambio o giro en cuanto a la imagen que de la mujer andaluza se había mostrado en tiempos pretéritos.

Hablando de familia y sus valores, debemos hacer referencia a producciones, en la década de los sesenta, que los exaltaban como modelo nacional dominante, donde el Opus Dei marcaba la línea a seguir. Nos referimos a películas, dirigidas por Fernando Palacios, como *La gran familia* (1962) y *La familia y uno más* (1965). La mujer, en estas producciones, era relegada al ámbito familiar como responsable de parir (15 hijos en la primera película y 16 en la segunda), cuidar y criar a su progenie, incluido en el *pack*, se encargaba de las tareas propias del ama de casa. Su marido era el encargado, por medio de su oficio de aparejador y de su pluriempleo, de conseguir el dinero para financiar al clan familiar que incluía a un abuelo (total: 18 personas). El modelo de familia numerosa era fomentado por la Iglesia y el Régimen como estrategia santificadora y medio de progreso económico del país, respectivamente. La mujer era un mero medio (material) para conseguir los dos objetivos.

Los años sesenta fueron convulsos en el panorama internacional, lo que provocó que, de forma tímida, repercutiese en una España aislada del resto de la humanidad. Estas circunstancias, entre las que se encuentra el turismo, dan paso a un aperturismo contenido, donde la juventud, oprimida por un Régimen que perdía sentido con el paso de los años, fue protagonista de cierta renovación. Unos cambios a los que la dictadura se oponía con todos sus medios, porque entendían que ponían en riesgo todo aquello que habían construido y que cuestionaban su propia razón de existencia.

La mujer y su papel en la sociedad fue motivo, en estos momentos de reivindicación, de discusión y polémica. Hubo un rechazo al modelo de mujer fomentado, hasta la saciedad, después de la Guerra Civil. La mujer buscaba ser dueña de su vida, donde tuviera cabida el trabajo fuera del hogar, el estudio y la capacidad de decidir su maternidad. Reclamaban independencia, después de estar esclavizadas y sometidas por un sistema patriarcal que las programaba y les planificaba su existencia.

Otra de las circunstancias que hicieron de los sesenta un punto de inflexión, fue el regreso de los que emigraron para poder sobrevivir, huyendo de la miseria y el hambre. Sus hijos trajeron consigo valores, costumbres y una cultura que compartieron con la sociedad española, haciéndole ver que hay otras formas de vida más allá de la preconizada e institucionalizada por el nacional catolicismo.

Conceptos como el matrimonio o la virginidad fueron cayendo en desuso (no hablamos de que desaparecieran), y el sistema culpó de estos cambios al feminismo, como motivo desestabilizador de las bases culturales establecidas. Pilar Aguilar arroja luz sobre este asunto:

“Sesudas” e incluso “sofisticadas opiniones lanzadas, además, en foros universitarios achacan al sexo femenino casi todos los males que corroen nuestra sociedad (la violencia juvenil o la sexual, por ejemplo). Según estas teorías, las mujeres son culpables de haberse rebelado contra la estructura simbólica del ser humano. Al destruir polos de referencia fundamentales, han generado un cataclismo de consecuencias imprevisibles. Han minado la figura paterna como representante de la ley, destruido los cimientos mismos de la constitución del yo y la identificación básica, imposibilitando el encuentro amoroso, etc. (Aguilar, 1998: 163)

Carlos Saura es un director que modernizó el cine de los sesenta con producciones que, de nuevo, con alegorías y metáforas para burlar la censura, escritas por Rafael Azcona, retrató una sociedad acomplejada e insegura y minada de tabúes. Utiliza a la mujer como significante del país, como ocurre en *Peppermint Frappé* (1967), donde nos muestra una España irreconciliable, envidiosa y pueril, todo ello desde la maldad más primaria.

El cine de la “tercera vía,”<sup>45</sup> así llamado por el productor José Luis Dibildos, supone un estímulo transformador innegable en los setenta. Películas como *Mi querida señorita* (Jaime de Armiñán, 1972), que abordando el tema del

---

<sup>45</sup> Se trata de un intento de realizar un tipo de cine en los últimos años del franquismo e inicio de la transición, con la pretensión de ser una opción intermedia entre el cine de autor del llamado “nuevo cine español” (Bardem, Picazo, Patino, Berlanga, Ferreri...), y el cine populista (Lazaga, Iquino, Isasi...). Un cine que bajo su apariencia simplista, frívolo, idealista, inocente y ridículo, ocultaba una crítica y ponzoña radicales. No se puede hablar de obras maestras, pero la tercera vía nos brindó un puñado de películas interesantes, y que reflejan una mentalidad y a una sociedad que transita hacia la libertad.

travestismo, oculta una sátira incisiva sobre las condiciones vividas por la mujer durante la dictadura, a través de las vivencias que el protagonista padece por su condición de mujer y las limitaciones que ello supone en una sociedad machista.

### 2.2.3. Transición (1975-1978)

Franco ha muerto, pero sigue vigente por medio de sus adláteres y los que añoraban tiempos pasados. No en vano observamos en estos años una producción con la finalidad de contrarrestar los deseos y aspiraciones de libertad e igualdad de las mujeres. Un intento desesperado de seguir dando continuidad a unos valores patriarcales que veían peligrar su continuidad. Repasemos algunos títulos esclarecedores de este extremo: *Zorrita Martínez* (Vicente Escrivá, 1975), *Aberraciones sexuales de una rubia caliente* (Jesús Franco, 1976), *Yo soy fulana de tal* (Pedro Lazaga, 1975), *La mujer es cosa de hombres* (Jesús Yagüe, 1976) *Fulana y sus menganos* (Pedro Lazaga, 1976) o *Las señoritas de mala compañía* (José Antonio Nieves Conde, 1973). Pensamos que los títulos de los filmes son bastante elocuentes en cuanto a las pretensiones que perseguían, más allá de sexualizar a la mujer. El sistema androcéntrico no podía permitir que la mujer se equiparara al hombre en facetas vitales de las que habían sido vetada históricamente.

De estética grosera y planteamientos ideológicos marcadamente reaccionarios, domina (como ocurre análogamente en el caso de la industria italiana) *ad nauseam* el panorama rutinario de un género que hunde sus raíces en la tradición hispana del sainete, el astracán, la revista..., al servicio de un discurso que no pretende otra cosa que caricaturizar los conatos democratizadores de la sociedad y, por tanto, perpetuar la cultura del subdesarrollo. (Rubio y Ruiz, 2005: p.189)

Esta campaña de desprestigio, dirigida a cosificar y descalificar a la mujer, buscaba el propósito de que no fuesen tenidas en cuenta y por ende, repudiadas por una sociedad en la que querían participar activamente como personas de pleno derecho. Aparece lo que se denominó “el destape”, donde la mujer se muestra ligera de ropa para determinar que siempre será una embaucadora que utiliza su cuerpo y debe ser castigada, como observamos en los dispositivos narrativos de estos filmes.

En el marco cinematográfico, la aparente libertad sexual que se le concede a la mujer española se enclava en una celebración visual de sus atributos físicos pero siempre seguida por una condena narrativa al final de la película. (Jordan y Morgan-Tamosunas, 1998: p. 136)

Vemos dos objetivos claros en este fenómeno, por un lado utilizar el reclamo del desnudo femenino para hacer taquilla, este sería de tipo económico. Por otro, la necesidad del machismo de ridiculizar, humillar y degradar a la mujer para “ponerla en su sitio”, este es claramente ideológico. De hecho, el protagonista, en la articulación narrativa, nunca se decidía por la frívola, explosiva y desvergonzada mujer que les atraía sexualmente. Al final se decantaban por la decente, pacata y futura madre de su prole. Con el consiguiente triunfo de los valores tradicionales largamente fomentados por el Régimen anterior.

Este cine de la Transición donde el macho ibérico era encarnado por Alfredo Landa, José Sacristán o José Luis López Vázquez, se dedicó a mostrar, con todo detalle, la fisonomía femenina de las actrices del momento, que eran el objeto libidinoso, no solo de los espectadores, sino del deseo desmesurado y reprimido de los protagonistas masculinos.

La comedia con contenido sexual (femenino) fue la estrella de este periodo, buscando la comercialidad del producto. *Los bingueros* (Mariano Ozores, 1979), interpretada por el carismático dúo Fernando Esteso y Andrés Pajares, fue el filme más taquillero en 1979. No vamos a extendernos en el papel que representaban las mujeres (lo haremos más adelante) en esta y otras películas del momento: meros adornos sexuales sin escrúpulos ni moral.

El cine en España no pasaba por su mejor momento debido a varios factores como el control por parte de empresas norteamericanas, de las distribuidoras españolas, una disminución de salas de cine, el encarecimiento de las entradas y una deficiente oferta de películas, hacían de la exhibición un reto difícil. Por otro lado, aparece con fuerza la televisión y el vídeo en 1980, mermando aún más la capacidad de respuesta de la industria.

Como resumen a todo lo anterior tomamos lo que señalan M<sup>a</sup> Jesús Ruiz e Inmaculada Sánchez:

En términos generales, la industria cinematográfica española ofreció en esta etapa un producto cada vez menos importante desde el punto de vista cuantitativo y cualitativo. Influyeron, sobre todo, los problemas derivados de la propia estructura productiva del sector, siempre inestable, y de la acción gubernamental, que nunca llegó a actuar con pleno acierto para solucionar los problemas existentes en el cine español (Ruiz y Sánchez, 2008: 77)

Los contenidos que aborda el cine de la Transición son variados y espinosos, a diferencia de épocas anteriores. El adulterio, viudas insatisfechas, incesto, infidelidad o relaciones prematrimoniales son algunos asuntos que despliegan las películas del momento. Pero no los afronta como una forma de regeneración y crítica del pensamiento y las normas impuestas por el franquismo. Lejos de esa intención y ateniéndonos a las tramas que nos presentan los filmes y sus resoluciones, sus pretensiones son el mantenimiento de las buenas costumbres y la moral católica. La dicotomía entre progreso y tradición siempre cae del lado de la última, como muestra de que ese es el camino correcto para una vida decente.

Colocando el foco en la infidelidad, películas como la anteriormente citada, *Los bingueros* (Mario Ozores, 1979), establece que ésta es propia y socialmente aceptada, del hombre, como prueba de su masculinidad. La mujer, en caso de incurrir en dicha falta, es tratada despectivamente y tachada de desvergonzada e insolente. Este ejemplo es extrapolable a otros temas como las relaciones prematrimoniales o el adulterio.

Se hizo también otro cine en la Transición. Un cine más crítico, más comprometido e independiente. Aun así, la tendencia en la representación de la mujer, en este cine, fue la de mostrarla despreocupada con lo que sucedía a su alrededor; no se implicaba, ni decidía, ni acometía labores complicadas. Son ellos los que llevan el peso, los que opinan, los que actúan. Forman una caricatura desdibujada y desenfocada de una mujer que intelectualmente está en desventaja respecto al hombre.



El contrapunto a lo anterior lo pusieron filmes que se esforzaron en llevar a las pantallas una radiografía más fiel de la sicología de la mujer. Nacen con la firme intención de poner de relieve los conflictos y problemas que experimentaba la mujer de la Transición.

En estas películas se aprecia cómo la mujer se esfuerza en progresar desde un pasado arcaico a un futuro más liberador. Entre otros títulos destacamos: *Asignatura pendiente* (José Luis Garci, 1977), *Al servicio de la mujer española* (Jaime de Armiñán, 1977), *Solos en la madrugada* (José Luis Garci, 1978) o *Tigres de papel* (Fernando Colomo, 1978). Sobre esta última María Castejón afirma: “Los hombres friegan, las mujeres estudian y trabajan, los matrimonios se rompen, las personas se relacionan entre sí con naturalidad y libertad, dando paso a la amistad entre mujeres y hombres” (Castejón, 2013: 80).

Pilar Miró fue uno de los personajes que más trabajó en pos de la igualdad, por medio de sus filmes y como responsable en instituciones, desde donde tenía la posibilidad de realizar cambios para variar la tendencia reaccionaria y patriarcal.<sup>46</sup> El filme *La petición* (1976) supuso un revulsivo en los estamentos de una cultura arcaica y añeja, que defendía la supremacía del hombre sobre la mujer. Pilar Miró subvierte, con esta película, esta inercia dotando a la mujer de armas que la posibilitan a ser dueña de su destino y controlar su vida a pesar de la resistencia del hombre.

La filmografía de autoría femenina del postfranquismo se inicia de hecho con la representación de una mujer, la aristocrática Teresa de *La petición* (1976), con la cual Miró desmonta no sólo el modelo femenino angélico fomentado por la dictadura, sino también la representación de la mujer victimizada de la transición. Teresa resulta ser así una figura sorprendente en su contexto, por ser una mujer que no sólo es sujeto de su deseo sexual, manipuladora de los hombres para la satisfacción de su propio erotismo, sino por ser capaz también de convertirse en despiadado verdugo y en asesina de quienes la aman. Sin embargo, su significación queda ambigua. Por una lado, sobra decir que Teresa sigue siendo un modelo de feminidad negativo. Su presencia en la pantalla sirve

<sup>46</sup> Pilar Miró ocupó la Dirección General de Cinematografía y posteriormente ostentó el cargo de Directora General de Radio Televisión Española. En las dos responsabilidades intentó transformar la mentalidad ciudadana a través de productos más sofisticados, alejados de la chabacanería.



para que la directora lleve a cabo una crítica de la violencia perpetuada por la clase alta; sin embargo, vista en su contexto filmográfico, esta figura femenina encarna también una paradójica respuesta a las humillaciones que la mirada masculina estaba infligiendo al cuerpo de la mujer. (Zecchi, 2004: p.321)

En el contexto de la mujer andaluza, en esta época, se realizan dos películas que se basan en el mito de Carmen, del que hablamos al inicio de este repaso. Luis Buñuel dirige *Ese oscuro deseo del deseo* (1978), donde Conchita (Ángela Molina) y Mathieu (Fernando Rey) mantienen una extraña relación de poder. Ella, natural de Sevilla, entra como doncella, a casa de Mathieu, en París. Se inicia una relación amorosa donde ella es la que posee el mando por medio de su sensualidad y de la represión sexual de él. Juega con Mathieu, mostrándose desnuda ante él, pero sin consentir más allá de las caricias, que la penetre. Mathieu es consciente de que Conchita se divierte con él y que no lo quiere, aun así la situación lo lleva a su destrucción. Una vez más se relaciona a la mujer andaluza con una imagen de pasión, irracionalidad y destrucción.

La otra película es *La Sabina* (José Luis Borau, 1979) de nuevo el mito de Carmen sirve para articular una historia de pasión, sufrimiento y tragedia, aunque en esta ocasión la protagonista se muestra resignada, y se intenta atribuirle un perfil psicológico más complejo, concibiéndola más humana. El título del filme se debe al mito de La Sabina, que según los habitantes de un pueblo de la serranía de Ronda, es un monstruo femenino que habita en una cueva, embelesando a los hombres para que acudan a su encuentro para poseerlos y engullirlos. El miedo a la castración por parte de las “devoradoras de hombres”, y la necesidad de destruir al monstruo, nos muestra el alto contenido simbólico de la película.

Si hablamos de la sempiterna discusión en la que el hombre debe decidirse entre su madre y su mujer, debemos hacernos eco de *Furtivos* (José Luis Borau, 1975). Borau nos enfrenta a dos universos antagónicos. Por una lado, el mundo de la madre, supeditado por el sentimiento de culpa, rancio, aislado, represor y asfixiante; por el otro, el de la pareja del hijo, un mundo actual, moderno, libre de supersticiones y miedos arcaicos. Le toca decidir a él.

#### 2.2.4. Democracia (1979-2010)

Como cualquier gobierno que se precie, el demócrata también se valió de la capacidad seductora del cine para utilizar las expresiones culturales<sup>47</sup>, que se generaban en la nueva sociedad, como medio para lograr beneficios políticos. Pero esta circunstancia no resta importancia al cambio que se produjo en los ochenta en cuanto a igualdad, con la afiliación de la mujer en ocupaciones de responsabilidad en todos los ámbitos, incluido el audiovisual.

Este hecho integrador dio oportunidad de conocer esa otra mirada, para entender de primera mano las inquietudes y la problemática de la mujer desde su propia óptica, y no mediada e interpretada por el hombre.

Así, por ejemplo, la cordobesa Josefina Molina,<sup>48</sup> realiza en 1981 *Función de noche*, donde disecciona, a través de la historia real del matrimonio de actores Daniel Dicenta y Lola Herrera, las consecuencias que tuvo en la mujer y su entorno vital, la represión sufrida durante la dictadura, y el fracaso que esa educación supuso en las relaciones de pareja. La película supone una fractura radical con el modo de representación de la mujer en la cinematografía española. Ya en 1978 realizó la considerada como primera película feminista, *Bárbara* (1978). En ella también plantea la emancipación de la mujer sin la dependencia, en este caso, del marido

La comedia (y la denominada “comedia madrileña”) fue el género más recurrente en la década (que convivía con el *cine metafórico* de Gutiérrez Aragón o Saura y la citada “tercer vía”). Como ya ocurrió en la posguerra, la comedia se utiliza como medio para establecer una determinada ideología. Por un lado los conservadores la utilizan para denostar y ridiculizar la democracia conseguida y

---

<sup>47</sup> Como prueba de este hecho recordemos lo que se denominó “la movida madrileña” de los ochenta, que supuso un cambio radical en la interpretación y utilización de lo popular, anteriormente denostado y despreciado, para crear una cultura del pueblo actualizada y dignificada.

<sup>48</sup> Primera directora española que logró el título de la Escuela Oficial de Cine en 1969. Nacida en Córdoba, obtuvo en 2011 el Goya de Honor en reconocimiento de su trayectoria. Luchadora por la igualdad, impulsó la CIMA (Asociación de Mujeres Cineastas y de Medios Audiovisuales). Recientemente le concedieron el VII Premio a la Cinematografía que entrega la Universidad Internacional Menéndez Pelayo (UIMP).

sus posibles consecuencias (negativas) en el futuro (comedias de Ozores). Por otro lado encontramos a la progresía que celebra lo conseguido por medio de incluir en el imaginario colectivo la tipología del español medio (Colomo, Trueba, Almodóvar, Martínez Lázaro)<sup>49</sup>.

La “comedia madrileña” supuso en el seno de la “movida”, la destrucción paulatina de las bases estructurales de los burgueses que se acomodaron y se aprovecharon de las ventajas que les suponía el Régimen opresor y despótico anterior. Con su moralidad postiza que alimentó e instauró los preceptos sexuales que tanto perjudicó a una población desprotegida y desinformada. Un ejemplo en esta deconstrucción de las instituciones básicas como la familia fue la película de Manuel Gutiérrez Aragón, *Maravillas* (1981). En ella se aprecia cómo la mujer trata de romper con los estigmas del pasado, apareciendo curtida y comprometida con la causa feminista. El hombre asume el papel de resistencia ante una situación que no controla y en la que se siente desubicado.

Aparecen otras mujeres directoras en el panorama cinematográfico que enriquecen la mirada femenina de la época. Isabel Mulá (*Depravación*, 1982), Pilar Távora (*Nanas de espinas*, 1984), Cristina Andreu (*Brumal*, 1988), Ana Díez (*Ander Eta Yul*, 1989) e Isabel Coixet (*Demasiado viejo para morir joven*, 1989).

Todo esta corriente contracultural se ve intoxicada por el poder, que aplicaba sus directrices para construir una democracia acorde a las exigencias internacionales, donde el término medio era requerido y exigido. La moderación (incluida en las reivindicaciones feministas) era la pauta a seguir. De Francisco reflexiona sobre el asunto:

Así, ese “feminismo de la igualdad” abanderado por el P.S.O.E. e implantado tras su llegada al poder, definió una mutación estética en la moda: los jóvenes tendieron a relajar aquellos atributos diferenciadores –y, según ellos, excluyentes–, cayéndose en ocasiones en una indisimulada androginia, utilizada para reventar los

<sup>49</sup> Recogemos algunas de las películas más significativas de estos directores: *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* (Pedro Almodóvar, 1980), *Ópera prima* (1980), *Sal gorda* (1984) y *Sé infiel y no mires con quién* (1985) de Fernando Trueba; *¿Qué hace una chica como tú en un sitio como este?* (1978) y *La Vida alegre* (1987) de Fernando Colomo, *El juego más divertido* (Emilio Martínez Lázaro, 1988).

cánones convencionales impuesto por la cultura reaccionaria. Así el cine de Almodóvar – por ejemplo- se pobló de una fauna *outsider*, tradicionalmente marginada y despreciada, de la que hoy en día se calibra con dificultad hasta qué punto era impostada o real, es decir, mucha provocación y residual reivindicación (De Francisco (Et al.); 2010: 87)

En los noventa se produce una incorporación notable de directoras<sup>50</sup> en el sector cinematográfico nacional. Treinta realizadoras aparecen en le panorama contribuyendo a crear un universo femenino propio donde, desde sus ópticas desafiantes, abordan temas ignotos hasta el momento como la maternidad, la familia, la sexualidad, la violencia de género, el terrorismo, la inmigración o la dictadura. La mujer cambia radicalmente de registro en las pantallas, donde modifican los roles instituidos, mostrándose emancipada, militante, responsable de sus decisiones, sexualmente liberada, valiente y en busca de una identidad femenina propia.

Con la llegada del Partido Popular al poder se produjo un retroceso en las cuestiones que afectaban a las mujeres y la lucha del feminismo. Un ideario pretendidamente centrista que abogaba en lo social por la vía conservadora, siendo ésta incompatible con las aspiraciones y reivindicaciones de la mujer. Aunque el Gobierno conservador tuvo gestos como el fomento de la incorporación de la mujer a puestos de responsabilidad, no dejaba de ser un brindis al sol, una medida con tintes paternalistas con la intención de congraciarse con una parte de la sociedad, ya que sus políticas mostraban otra faceta muy distinta de resistencia a la emancipación y al fomento de la idea mujer-hogar, con propagandas dirigidas a la natalidad y, por supuesto, antiabortistas.

El cine no fue ajeno a estas políticas conducentes a anclar a la mujer al ámbito familiar. Decayó el número de directoras que se incorporaban a la industria cinematográfica. Asimismo, los temas que tenían como protagonista a la mujer descendió progresivamente durante el Gobierno de Aznar. En definitiva, se

---

<sup>50</sup> Rosa Vergés, Ana Belén, Arantxa Lazcano, Mirentxu Purroy, Iciar Bollain, Mónica Laguna, María Miró, Azucena Rodríguez, Mar Targarona, Dunia Ayaso, Eva Lesmes, Manane Rodríguez, Mireia Ros, son algunas de las directoras que realizan filmes en la década de los noventa.

produce un retroceso notable en todo lo que concernía al universo femenino y sus reivindicaciones.<sup>51</sup>

Con la llegada al poder del Partido Socialista, con Rodríguez Zapatero al frente, se promovió un cambio valioso e inevitable, dada la situación comentada anteriormente. Las políticas sociales se vieron reforzadas y atendidas por la mayor sensibilidad del Gobierno hacia estas cuestiones. La paridad se impuso en la conformación de los gobiernos, pero una paridad real alejada de aquella ejercida por el anterior Gobierno que solo trataba de aparentar una pretendida, interesada y falsa independencia de la mujer.

Incluso se creó un Ministerio de la Igualdad, que dirigía la joven Bibiana Aído. Esta actitud tuvo consecuencias como la concienciación contra la violencia de género. Un problema del que nos desentendíamos caló en la sociedad por el despliegue institucional que se llevó a cabo para hacer visible una situación dramática. Como escribe De Francisco:

Ver una película en la que se habla de los malos tratos ya no tiene como único objetivo que las mujeres se emocionen , solidaricen e impliquen, ahora es cosa de todos; asistir a la proyección de un filme el que se ejerce cualquier tipo de violencia física, psíquica o sexual contra una mujer indigna a cualquier persona, sea cual sea su condición, género o sexualidad [De Francisco (Et al.), 2010: 94]

Una película que abordó esta problemática fue *Te doy mis ojos* (Iciar Bollain, 2003). Obtuvo una gran aceptación y repercusión social por la manera en que abordó un tema tan delicado y difícil. El arte cinematográfico posee la capacidad de emocionar como ninguna otra disciplina, por ello es la que más persuade y convence, de ahí el efecto que obtuvo sobre el público. Tiempo

---

<sup>51</sup> Un informe del Instituto de la Mujer, publicado en 2008 y titulado *Mujeres y hombres en el cine español. Una investigación empírica*, refleja la situación que vivió la mujer y el cine en el periodo 2000-2006. En él se puede leer cómo se realizaba un cine de hombres con datos que lo corroboraban: “en 9 de cada 10 largometrajes del cine español, como sabemos dirigidos por varones, los protagonistas son el 80% de las veces también varones y las historias que narran serán preferentemente de interés o gusto varonil. Los escasos personajes femeninos aparecen seis de cada diez veces sin ningún tipo de iniciativa, y cuando ésta aparece es de índole preferentemente erótica. Estos directores son también los que, en sus imágenes, solo muestran a una de cada diez mujeres con capacidad para resolver conflictos”(Arranz, 2008)

después del estreno de esta película, que creó una corriente de opinión muy activa, se produjeron medidas políticas conducentes a minimizar en lo posible esta terrible lacra.<sup>52</sup>

Pero no solo *Te doy mis ojos* contribuyó a esta sensibilización por parte de la sociedad y las instituciones. Hay un tríptico, entre las que se encuentra la de Bollain, que promovió el rechazo y la toma de conciencia de la violencia de género de una forma decisiva. Hablamos de *Solas* (Benito Zambrano, 1999) y *Solo mía* (Javier Balaguer, 2001). Tres formas de mirar el problema, tres sensibilidades que tienen en común la denuncia y el hacer visible lo que antes estaba, como apunta Planes Pedreño, “fuera de campo” (Ibíd. 2010: 267).

Los primeros once años del siglo XXI aportan nuevas directoras en el cine español. Incluso el número de ellas aumentó en esta década, con respecto a la anterior en seis directoras nuevas. Las veteranas Chus Gutiérrez, Isabel Coixet, Iciar Bollain y Gracia Querejeta continúan en este siglo con títulos como, *Héctor* (2004), *Hay motivos* (2004) y *Siete mesas de billar francés* (2007) de Gracia Querejeta; *Poniente* (2002), *El calentito* (2005) y *Retorno a Hansala* (2008) de Chus Gutiérrez; *Mi vida sin mí* (2003), *La vida secreta de las palabras* (2005) y *Mapa de los sonidos de Tokio* (2009) de Isabel Coixet; *Te doy mis ojos* (2003), *Mataharis* (2007) y *También la lluvia* (2010) de Iciar Bollain.

Otras realizadoras como Helena Taberna, Inés París, Laura Mañá, Patricia Ferreira, Daniela Féjerman o María Lindón realizan películas en esta década. *Yoyes* (2000), es realizada por Taberna llevando a cabo la biografía de Dolores González Katarain, dirigente etarra que fue asesinada por sus excompañeros a causa de su disidencia. Destacar de esta realizadora el documental que realizó sobre mujeres inmigrantes de diferentes nacionalidades, *Extranjeras* (Helena Taberna, 2003). Inés París y Daniela Féjerman codirigen dos comedias: *A mi madre le gustan las mujeres* (2002) y *Semen, una historia de amor* (2005). Féjerman, en solitario, dirige *7 minutos* (2009), que narra la problemática, en clave

<sup>52</sup> El 28 de diciembre de 2004 se aprobó la Ley Orgánica contra la violencia de género, donde se establece medidas de atención, información, derechos laborales y protección a las víctimas.

de comedia, sobre contactar y relacionarse a través de Internet. Por su parte París dirige *Miguel y Williams* (2007), otra comedia que aborda la confrontación de Miguel de Cervantes y Shakespeare por conseguir a una mujer. Laura Mañá realiza *Sexo por compasión* (2000), que nos adentra en una alegoría sobre la intransigencia moral. En 2005 dirige, en un tono optimista, *Morir en San Hilario*, comedia donde la acción transcurre en un pueblo muy peculiar por las indulgencias de su Campo Santo. En 2003 se pasa al suspense con *Palabras encadenadas*, donde asistimos a un juego tétrico entre el secuestrador y su víctima. Por su parte Ferreira dirige dos películas de suspense, *Sé quién eres* (2000) y *El alquimista impaciente* (2002). En 2005 realiza su mejor filme, *Para que no me olvides* (2005), donde afronta la pérdida y las distintas formas de enfrentarse a ella por parte de sus allegados. Lidón propone un cine de ciencia ficción con *Stranded* (*Náufragos*, 2001) y de terror con *Moscow Zero* (2006). Las dos películas tuvieron una acogida muy fría. También lleva a cabo *Yo, puta* (2004), documental que trata sobre el mundo de la prostitución.

Ángeles González Sinde debuta con *La suerte dormida* (2003), un filme de suspense donde el protagonismo recae en una abogada que interpreta Adriana Ozores, cuya interpretación es magistral dando vida a una mujer atormentada por la pérdida de su marido y su hijo. Sinde vuelve con *Una palabra tuya* (2008), donde se mezcla el humor, el drama y la tragedia para realizar el retrato de dos jóvenes barrenderas con vidas anodinas y sin futuro hasta que un acontecimiento cambiará sus vidas.

Roser Aguilar realiza en 2009 *Lo mejor de mí*, donde la protagonista deberá enfrentarse a la decisión, difícil y arriesgada, de donar una parte de su hígado para que le sea trasplantado a su pareja, que lo necesita para seguir viviendo. Mar Coll lleva a cabo *Tres días con la familia* (2009), que nos narra el encuentro de tres hermanos y sus familias después de la muerte de su padre, mostrándonos las complicadas relaciones entre ellos y sus entresijos.



## 2.3. Teoría Fílmica Feminista

La teoría feminista del cine nace, según Francesco Casetti (1993), favorecida por tres factores: El primero es la militancia de mujeres, en los años setenta, que reclamaban igualdad enfrentándose a las relaciones de poder estipuladas por los hombres. Se evidencian el papel secundario de la mujer, su capacidad creativa limitada y la necesidad de representar un rol diferente a los establecidos, así como alcanzar espacios vetados para ellas.

El segundo factor tiene que ver con la proliferación del cine independiente<sup>53</sup> y la creciente incorporación de la mujer a labores de dirección de películas en esos años setenta.

Como último agente que contribuyó a esta teoría, nos encontramos con el interés creciente por deconstruir el discurso elaborado por el aparato cinematográfico, donde se procesa y se atribuye una forma de observar la “realidad”. Las mujeres, al analizar dicho discurso, descubren qué lugar se le ha concedido y qué imagen se les otorga dentro de la construcción social.

Se trata pues de proporcionar una reflexión crítica tomando como punto de partida un objeto de estudio, una experiencia social como es el cine. Con ello obtendremos una herramienta valiosa de interpretación de las imágenes y nuestro imaginario, más allá de lo establecido.

La profesora Giulia Colaizzi (2002) señala sobre la teoría:

El conjunto de discursos críticos que ya sin reticencia podemos llamar teoría fílmica feminista, ha marcado una pauta en la reflexión sobre la imagen, el cine y el discurso desde la conciencia de la íntima relación entre teoría y práctica y de lo mucho que está en juego en nuestra relación con las imágenes. Se ha establecido como “una teoría de campo” (Casetti 1993) entre otras que, como tal, plantea preguntas generales: ofrece una reflexión crítica y preguntas cruciales sobre la visión. La representación, la construcción de la subjetividad, el placer; la epistemología moderna, la cultura

---

<sup>53</sup> Se entiende por *cine independiente* aquel que se lleva a cabo por vías distintas a las comerciales, donde las grandes productoras no han elaborado el producto, ni el personal que la ha llevado a cabo es parte de los sindicatos establecidos en Estados Unidos.



contemporánea, las múltiples relaciones de poder que nos marcan en tanto que sujetos históricos, y sobre nuestra percepción y definición de la realidad en tanto sujetos involucrados, necesariamente en procesos de construcción y elaboración cultural. Su punto de partida es la conciencia de la interdependencia entre historia, práctica y teoría. (p. 42-43)

La autora hace un llamamiento a interpretar, analizar, desentrañar los procesos donde el ser humano se representa (véase el cine) y se define de cara a la sociedad donde se inserta. De esta forma, investigando, criticando y reflexionando sobre los modos de representación de la “realidad” que se ofrecen en el cine, tomamos conciencia de cómo se construye dicha realidad en función de unos intereses ni imparciales ni ingenuos.

Construir la subjetividad femenina es una de las propuestas de Colaizzi; su identidad como mujer poniendo al descubierto cuestiones antes ocultas y negadas como el placer y el deseo.

La teoría feminista nace en el contexto anglo americano, donde autoras (citamos algunas de sus obras más importantes en la página 120), como Teresa de Lauretis, Annette Khun, Laura Mulvey, Mary Ann Doane, Ann Kaplan, Pam Cook, Claire Johnston o Giulia Colaizzi escriben sobre las representaciones femeninas en el cine, tomando como herramientas la semiótica y el psicoanálisis. Llegan a conclusiones que aportan cuestiones tan interesantes y relevantes como la preeminencia del cine a la hora de generar determinados tipos de comportamiento, y cómo éste crea la identidad y la subjetividad de las espectadoras. Asimismo, desvela cómo las formas de representar son un producto que impregna a una sociedad y a su cultura, repercutiendo en ella a la hora de asumir, por ejemplo, el papel de la mujer en dicha sociedad.

### 2.3.1. Cine Clásico Vs. de Mujer

En los años setenta, también nos encontramos una serie de hitos que marcan esta tendencia a las teorías feministas: aparece el Women’s Film Festival, la revista *Women and Film*, documentales sobre temas femeninos, etc. Todo ello encaminado a evidenciar la forma arbitraria y tergiversada de mostrar a la mujer en el cine.

Se produjeron dos formas de abordar los objetivos y la metodología, de investigar en definitiva. Por un lado, la perspectiva sociológica que tiene como meta la presencia de la mujer en la elaboración de un filme. Las mujeres como agentes activos a la hora de construir el relato cinematográfico, como directoras de películas. La otra perspectiva es teórica y su herramienta el análisis fílmico, donde se ponen de manifiesto los estereotipos utilizados en el cine para tipificar a la mujer. Mostrando un cine patriarcal que banaliza y ofrece un registro monocorde de la mujer.<sup>54</sup>

Uno de los objetos de estudio que se abordaron de inicio fue el cine clásico y cómo era representada la mujer en él. Claire Johnson y Pam Cook trabajan sobre el tema<sup>55</sup>. Determinan que la mujer solo ha sido un objeto de deseo, un cuerpo para ser mirado donde se concibe la sexualidad masculina. Ella, solo es parte del espacio narrativo, un objeto más en el relato, donde es el hombre quien ostenta el protagonismo. Imposible que se pueda desarrollar como persona autónoma y con identidad propia. Son castigadas (fracasando en su intento y regresando al sistema) si osan portar un papel activo, si ponen en solfa el *Status Quo* o disfrutan de deseos que son propios de los hombres. Se quiere una mujer sometida y resignada por la mirada masculina.

El estereotipo es afrontado como medio de confinar a la mujer en espacios concretos. Entiende Johnson (1973) el estereotipo no solo como un retrato trivializado, es también una herramienta para representar cierta realidad con sus aspectos más pronunciados o característicos, para que sea fácil de distinguir. Se trata de mistificar a la mujer para que carezcan de matices: madre/mujer fatal o virgen/puta.

---

<sup>54</sup> En la primera perspectiva destaca Sharon Smith con *Mujeres que hacen películas* (1975). En la segunda opción debemos hacer referencia a Molly Haskell con *De la reverencia a la violación* (1974) y a Marjorie Rosen con *La Venus de palomitas de maíz* (1973).

<sup>55</sup> Pam Cook escribe, entre otros, *Women and Film: A Sight and Sound Reader*. London, Scarlet Press /Philadelphia: Temple University Press, 1993.

Claire Johnston "Woman's Cinema as Counter Cinema". En Claire Johnston (ed.), *Notes on Women's Cinema*, London, Edinburgh University Press, pp. 31-40, 1973.

“Reconocer y analizar el *sistema patriarcal*, valorar y sostener el *contracine* son los dos ejes de la lección de Claire Johnson y Pam Cook” (Casetti, 1993: 254). Estas autoras (Cook-Johnson, 1974) determinan que esa ideología patriarcal está más presente en filmes de Raoul Walsh, porque en sus películas la mujer no es un sujeto que posee personalidad, más bien se trata de un objeto de trueque, siendo el hombre el que dota de valor a ese objeto, como si de un elemento económico se tratara. La función de la mujer es que “se hable de ella sin que ella hable jamás.” (*Ibid.* p. 254)

Ante la necesidad de desenmascarar este cine patriarcal, se plantea una lectura renovada que transforme lo que este cine da como innegable y natural, evidenciando así la finalidad de su discurso. Hablamos de una lectura feminista, pero también, como apuntaba Casetti, de un *contracine* que se oponga al patriarcal ofreciendo una visión crítica y distinta a lo institucionalizado.

En este aspecto destaca la filmografía de Doroty Azner<sup>56</sup>, en la que observamos la ruptura con la forma de representar del cine patriarcal, ese cine que Burch (1987) denomina Modo de Representación Institucional (MRI). Esta autora lo desmonta a través de integrar las aspiraciones y la contravención como contrapunto a lo que el cine clásico predica, en cuanto a orden establecido y renuncia por parte de la mujer. En sus películas observamos cómo revela los estereotipos utilizados en el cine patriarcal, cómo altera los contextos considerados adecuados en el MRI y cómo muestra aquellas situaciones que no aparecen en dicho cine.

Al respecto Casetti (1993) señala:

La conclusión es que Azner “reescribe” literalmente el cine patriarcal, cambiándole la piel, haciendo que emerjan las contradicciones del sistema dominante de representación; confiando al discurso de las mujeres la reinterpretación de las situaciones,

---

<sup>56</sup> Única directora de cine de Hollywood en los años treinta. Después de trabajar como camarera, se incorpora al mundo del cine como secretaria del departamento de guiones en *Famous Players Lasky*. De ese departamento pasará a labores de *script*, y más tarde a montaje. La Paramount le ofrece dirigir *Fashions for women* (1927), que obtuvo una gran éxito de crítica y público. Desde el punto de vista feminista, la película más valorada fue *Dance, girl, dance* (1940).

acercándose a la creación de un nuevo lenguaje. El cine feminista posterior tendrá en cuenta este ejemplo. (p. 255)

### 2.3.2. Miradas y placer

Hay otra línea de trabajo, como se indicó con anterioridad, que trata de la historiografía femenina, con la finalidad de buscar mujeres que fuesen relevantes en el universo cinematográfico y que habían sido olvidadas y/o invisibilizadas por el sistema. Para ello realizan un trabajo de búsqueda e investigación de mujeres que hubieran trabajado en el cine en cualquier puesto. Nace de estas pesquisas un nuevo objeto teórico: el “cine de mujeres”. Sobre este concepto Colaizzi (2001) aclara:

No pretende apuntar a una cualidad intrínseca al hecho de ser mujer que pueda marcar sustancial u ontológicamente la relación con la cultura de los sujetos históricos identificados con el género femenino, sino pretende focalizar la atención hacia los procesos históricos y culturales que han excluido sistemáticamente a las mujeres de la esfera de la producción cultural. (p. 8)

En este punto se produce un cambio de perspectiva de la mano de Laura Mulvey con su *Visual Pleasure and Narrative Cinema*<sup>57</sup>. Toma dos caminos: el primero focaliza su atención sobre el rol que asume (por imposición) la mujer como espectadora, más allá de cómo se le represente en la pantalla. El segundo consiste en introducir al análisis de las películas una reflexión donde utiliza las herramientas del psicoanálisis. Establece un vínculo entre lo representado y el público que lo observa, colocando el foco en el mecanismo que articula el consumo y la visión. Entendiendo al cine como producción y discurso. Un discurso dirigido a reproducir, a través de su contenido, la división del trabajo que proclama la sociedad capitalista de la que nace. Según interpreta Colaizzi (2001): “Tanto la forma del discurso narrativo como la economía escópica del texto fílmico están marcadas por tal división, que funcionaliza la diferencia sexual a las exigencias de nuestra sociedad capitalista, patriarcal y sexista” (p. 9).

<sup>57</sup> Publicado originalmente en *Screen* 16, 3 (otoño, 1975), pp. 6-18. Posteriormente en Mulvey (1989).

La cuestión que se plantea Mulvey de entrada es el placer que proporciona el cine. Para ella ese placer se puede manifestar de múltiples formas, aunque apunta a dos concretos: la *escopofilia*, como placer que se genera por medio de un objeto con el que el sujeto se excita; y el *narcisismo*, vinculado al placer que provoca un objeto con el que el sujeto se identifica. Son dos formas de placer contrapuestas, porque en la primera se utiliza a otra persona como fuente de placer y motivación sexual al mirarla sin ser visto, y a sabiendas de que solo existe en la pantalla, realizando una forzada separación de la realidad que se anhela (*escopofilia*). La segunda se genera a través de la identificación con el sujeto contemplado, es por ello, que a diferencia del anterior, es inevitable la unión con la realidad en la que se abstrae (*narcisismo*).

Los dos placeres poseen como nexo de unión que surgen del acto de mirar, de la visión *espectatorial*. Para Casetti (1993) no es casual que el cine clásico haya fomentado la relación entre estos dos placeres, “Gracias a la aparición de un mundo imaginario, el deseo de posesión (de lo que ofrece un filme) opera en paralelo a los procesos de identificación (con quien está en el filme)” (p. 256).

El rol que se imparte en los filmes clásicos está definido, según Mulvey, entre la mujer y el hombre. El hombre “mira” de forma activa, mientras la mujer es mirada. Por otro lado el hombre posee la iniciativa, interviene en los hechos provocando que sucedan y haciendo que el relato avance. La mujer, por el contrario, se muestra pasiva, inactiva, parte de la tramoya, un fetiche, eso sí, con un fuerte componente erótico para lograr el placer *escopofilico*. Por su lado, el hombre se erige en el héroe con quien deseamos identificarnos en el proceso de placer narcisista.

La mujer adquiere importancia en relación a lo que inspira al personaje masculino, lo que le provoca y representa en él. La mujer como subjetividad no existe, solo “está” en función de las necesidades del “héroe” protagonista. Por ello el espectador se posiciona, en aplicación de su deseo sexual (personaje femenino), con la mirada masculina. Es un entretenimiento dirigido claramente a

hombres por la situación en la que se circunscriben a la mujer en la pantalla y a la mujer en la sala. Como indica Casetti (1983), “La espectadora tiene que ser un espectador” (p.256).

La mujer en la pantalla, para Mulvey, tiene otro tipo de connotaciones: La diferencia sexual que representa la mujer al carecer de pene. Lo que provocaría en el hombre la ansiedad, inconsciente, a la castración. De modo que la mujer incita por un lado el deseo del espectador y por otro, la angustia de ser amputado. En esta disyuntiva o dicotomía, el hombre se enfrenta a dos posibilidades: Reconstruir la reactivación del choque emocional que representa la mujer por medio de su examen, descubriendo su enigma y deprecándola, castigándola y redimiéndola; acciones que se observan en el cine negro y en el cine de Hitchcock, por medio del sadismo y el voyeurismo. La segunda posibilidad es negar dicha castración, dicho miedo, a través de sustituirla por un objeto de deseo, por un fetiche que le provoque tranquilidad, paz y adoración (escopofilia fetichista), elegida en la filmografía de Sternberg, con Marlene Dietrich como musa. Son dos formas de afrontar el problema, por parte del hombre, pero el resultado para la mujer es el mismo: su posición en el filme es de supeditación y pasividad.

Como conclusión o resumen, Mulvey, apunta varias posibilidades para cambiar la situación que plantea. Centra como asunto importante de partida a “la mirada” como generadora del placer doble (voyeurista y escopofílico) en el cine tradicional, y por ello su eliminación. Entiende que hay tres formas de mirar que se vinculan al cine: la de la cámara cuando capta las acciones, la del público en las salas de cine y la de los personajes que se miran entre sí en la diégesis del filme. El cine narrativo clásico hace desaparecer las dos primeras miradas, colocando el acento sobre la tercera para conseguir que la cámara sea eliminada y que el público no sea consciente del distanciamiento con la pantalla.

Por tanto se hace necesario evidenciar la presencia de la cámara para descubrir sus intenciones últimas. Por otro lado aumentar el campo de visión intelectual del espectador, para que tenga posibilidades múltiples de

identificación. Asimismo, hay que destruir el dispositivo de la seducción creados por el voyeurismo y el sadismo, como el que se basa en el fetichismo. Todo ello para conseguir romper dichos placeres fílmicos, para que se modifiquen las costumbres que ocultan el interés de eternizar una minuciosa organización social de los géneros.

### 2.3.3. Corrientes de investigación

En este contexto se produce un incremento de la discusión, favorecido por el aumento de eventos donde se dan encuentros de estudiosas sobre el tema. Revistas como *Camera Obscura*, *Sexual Stratagems*, *Women in the Cinema* o *Women in Film* y el Festival Cinematográfico de Edimburgo sirven como catalizador de la actividad feminista relacionada con el mundo del cine.

Aparecen dos corrientes de investigación en Estados Unidos e Inglaterra, respectivamente. La americana defiende una perspectiva sociológica, subrayando la importancia de la imagen real de la mujer en los medios. La inglesa, con un punto de vista semiótico y sicoanalítico, defiende que solo es posible un discurso real, si primero no se ponen en duda las herramientas que utiliza para llevarlo a cabo. Más tarde emergen cuatro planos de investigación. Uno metodológico, donde se realiza una lectura feminista del cine para profundizar con la intención de modificar, completar y variar su dirección. El segundo es militante, y se trata de poner en valor el cine hecho por mujeres y apoyar a las del momento. El tercer plano de investigación tiene que ver con la historia, en el que se repasa de manera sistémica el cine clásico, considerado patriarcal. El cuarto y último pone el acento en la identidad femenina. Se quiere pensar en la identidad como una construcción cultural, fruto de los discursos que se articulan en la sociedad. La identidad femenina no se define por su cuerpo o aspecto, sino por cómo es vista y situada, a través de roles y estereotipos, en el universo social.

La autora Teresa de Lauretis incluye cuestiones históricas como la relevancia del género y de los discursos sociales, las circunstancias de producción, lo que espera la audiencia. Pone en común la producción cinematográfica con el contexto social y cultural donde se genera, siendo



consciente de que este entorno es el que la crea. El Libro *Alicia ya no. Feminismo, semiótica y cine* (1984), supuso un hito en este tipo de investigaciones.

En España, las autoras más destacadas en la teoría fílmica feminista son Isolina Ballesteros, María Donapetry, Pilar Aguilar, M<sup>a</sup> asunción Balonga Figuerola, Virginia Guarinos, Inmaculada Sánchez, Núria Simelio. Entre sus obras: Ballesteros (2001), *Cine (ins)urgente. Textos fílmicos y contextos culturales de la España postfranquista*. Donaperty (2001), *Toda ojos*. Aguilar (1998), *Mujer, amor y sexo en el cine español de los 90*. Balonga (2003), *El mito de la supermujer: Desde el cine con amor...* Guarinos (1999) *Alicia en Andalucía. La mujer andaluza como personaje cinematográfico. La mujer andaluza tras la cámara*. Sánchez (2012), *Construcción de la imagen femenina en las series de animación televisivas. Estudio cualitativo cuantitativo sobre la representación y el concepto de la mujer en niños pre-adolescentes*. Simelio (2014), *Mujeres detrás de las cámaras en la industria española de televisión*.

## 2.4. Género, Prejuicio, Rol y Estereotipo. Definición de Conceptos

### 2.4.1. Género como concepto

Comenzaremos el desarrollo del concepto de género haciendo alusión a un estudio que se realizó en los años setenta consistente en mostrar, a un grupo de madres y padres, un conjunto de bebés, identificados arbitrariamente como niños y niñas, a los que no se les apreciaba el sexo a simple vista. A los establecidos como niños (aunque no lo fueran), estos padres y madres, les atribuían una serie de valores como la fuerza, la robustez y el nervio. En cambio, a las “etiquetadas” como niñas, los atributos eran la dulzura, la delicadeza y la belleza.<sup>58</sup>

Queda claro con este estudio que el sexo determina que se van a producir juicios desiguales, atributos distintos y relaciones diferenciadas dependiendo de si la persona es mujer u hombre. Hay más factores que contribuyen a establecer

<sup>58</sup> Se puede ampliar información en Fernández, Juan. “El posible ámbito de la generología”. En Juan Fernández (Ed.), *Género y sociedad* (pp. 19-40), Madrid, Pirámide, 2006.



socialmente esas diferencias en los distintos ámbitos vitales. La estratificación social, la raza, el estatus económico o la profesión son otras variables que influyen en las relaciones sociales de los individuos que comparten un *Status Quo* social determinado. Ese orden social no es el mismo en Europa que en Sudamérica, por ejemplo, influyendo esta circunstancia sobremanera para la rigidez de dichas relaciones.

*Gender* es el término inglés de género, aunque no tiene correspondencia semántica. *Gender* hace referencia explícita a los sexos, mientras que género posee varias acepciones como literario, gramatical, cinematográfico o musical. Curiosamente las definiciones que aparecen en el Diccionario de la Real Academia sobre género reflejan la gramática, la biología y la literatura, pero no incluye dicha acepción como construcción social, que se apoya en las diferencias sexuales de los individuos.

La idea de género aparece en los años setenta en el seno del movimiento feminista como categoría de análisis convirtiéndose en un agente primordial para interpretar la realidad. Margaret Mead, en la disciplina de la antropología, fue decisiva para la creación de dicha categoría. Esta antropóloga cultural estadounidense quiso distanciar las condiciones biológicas humanas de las culturales por las diferentes connotaciones que poseen una y otra.

La utilización de esta categoría de análisis, que supuso el género, puso en evidencia las múltiples maneras de interpretar, organizar y simbolizar las diferencias entre la mujer y el hombre en una sociedad. Por lo tanto la naturaleza cultural de la elaboración de la identidad de los individuos.

El género como categoría pretende ser un dispositivo de denuncia hacia la construcción de los estereotipos, papeles o conductas que se les atribuye a la mujer y al hombre por haber nacido de un sexo o de otro. Resultando el género un revulsivo al sexo como atributos biológicos naturales, siendo una cuestión social, cultural susceptible al cambio. Es decir: una construcción o un producto cultural.

Existen distintos usos del género, y para determinar la legitimidad académica, las feministas de los ochenta sustituyen el término género por el de mujeres. Según Joan Scott (1996), la utilización de mujeres reduce al género a una idea que se asocia a las cuestiones relacionadas con las mujeres; proponiendo una definición basada en la unión sistémica de dos ideas: el género como signo primario de las dependencias simbólicas de poder, y el género como aparato que constituye las relaciones sociales que se apoyan en las oposiciones que diferencian los sexos.

Desde la perspectiva histórica el concepto aparece de mano de Poulain de la Barre y Nicolás de Condorcet, que critican en sus obras la omisión de la mujer en la Declaración del Hombre y el Ciudadano de 1789, defendiendo la posibilidad a la educación y a que participen en la política. Principales reivindicaciones de la primera ola del feminismo, el llamado "feminismo ilustrado".<sup>59</sup>

Olympe de Gouges escribe en 1791 la *Declaración de los derechos de la mujer y la ciudadanía*. Resulta una crítica a la *Declaración del Hombre y el Ciudadano* de 1789, donde se reconocían los Derechos Humanos, pero la mujer era la gran olvidada, no considerándola sujeto de derecho. Por su parte la británica Mary Wollstonescraft (madre de Mary Shelley) escribe *Vindicación de los derechos de la mujer* (1792), siendo considerada como la primera formulación de una ética feminista, defiende que la mujer sea educada en la razón.

En el ensayo *The Traffic in Women* (1975), la autora Gayle Rubin introduce por vez primera el término *Gender*, entendido como la primera definición feminista

---

<sup>59</sup> Pensadores feministas que contribuyeron de forma activa a la igualdad. Barre escribe tres tratados fundamentales: *De L'égalité des deux sexes, discours physique el moral où lon voit l'importance de se défaire des préjugés* (1673), donde desmonta la manera en la que se construyen los prejuicios, el poder de la tradición y cómo la autoridad utiliza su poder para discriminar a la mujer. *De l'éducation des dames pour la conduite de l'esprit dans les sciences et dans le moeurs* (1674), en el que afirma que el cerebro no posee sexo. *De l'excellence des hommes contre l'égalité des sexes* (1674), en el que, con métodos cartesianos desmonta los argumentos que existían en contra de la igualdad de la mujer. Por su parte, Condorcet escribe en 1794 "Bosquejo para un cuadro histórico de los progresos del espíritu humano", donde compara la situación de las mujeres con la de los esclavos, vindicando el papel activos de éstas en la sociedad.

del sistema sexo-género.<sup>60</sup> Asimismo Robert Stoller, en *Sex and Gender* (1968), recoge este término donde diferencia el sexo biológico y el género social. Siendo género utilizado en Estados Unidos para representar a la construcción social del sexo.

Esta idea es tratada con antelación por Simone de Beauvoir en su libro *El segundo sexo* (2005), donde asegura que “No se nace mujer, se llega a serlo”. Para esta autora, el motivo de la opresión que sufren las mujeres no tiene una causa biológica, sino la construcción cultural que fundamenta sus argumentos en ese factor biológico para someterla. Por lo tanto no hay nada que la haga particular desde la perspectiva ontológica, se trata del resultado del producto del sistema patriarcal que la considera “distinta” y sin identidad.

Las feministas hacen suya la proposición de Beauvoir, sistematizando el género como concepto que hace referencia a una elaboración sociocultural de las distintas conductas, actuaciones y sentimientos que deben tener mujeres y hombres. Como construcción social, el género, puede cambiarse por medio de la investigación de los dispositivos del poder patriarcal, para lograr el cambio en la jerarquía que sustenta el encasillamiento de sexos y, por lo tanto, la supremacía del hombre sobre la mujer. Bourdieu (1978) contempla un “inconsciente androcéntrico” que no posee una naturaleza biológica, sino que es la consecuencia de una labor de elaboración histórica que, como tal, puede ser transformada.

Siguiendo con las definiciones de género, Dolors Comas (1995), propone la siguiente:

El conjunto de contenidos, o de significados, que cada sociedad atribuye a las diferencias sexuales. Se trata, por tanto, de una construcción social, que expresa la conceptualización que hace cada sociedad de lo masculino y lo femenino en relación a las categorías de hombre y mujer como seres sexuados y, por tanto, biológicamente diferenciados (p.39).

<sup>60</sup> En Ward, C., “Evolutionary Perspectives on Gender Hierarchy”. En *Analyzing Gender. A Handbook of Social Research*, HESS, B. y MARX, M., (eds.), California: SAGE Publications, 1987.

Los agentes de socialización que pueden perpetuar o cambiar esta situación son la familia, la escuela y lo medios de comunicación. Ninguno de estos agentes son neutros, en cuanto contribuyen a consolidar el *status quo*. Para Askew y Ross (1991), la escuela es un sistema dentro de la sociedad, aplicándose para asegurar las ideologías y valores dogmáticos que la guían, contando con una planificación para lograrlo.

El cine, como medio de comunicación relevante que es, dentro de los *mass media* y agente socializador, posee esa capacidad de perpetuar determinados modelos, manteniendo y apoyando la práctica de relaciones de poder basadas en la desigualdad.

#### 2.4.2. Estereotipo, Rol, Prejuicio: concepto

- **Etimología de Estereotipo**

Según la Real Academia de la Lengua<sup>61</sup>:

Estereotipo.

1. m. Imagen o idea aceptada comúnmente por un grupo o sociedad con carácter inmutable.
2. m. Impr. Plancha utilizada en estereotipia.

Estereotipado, da.

(Del part. de estereotipar).

1. adj. Dicho de un gesto, de una fórmula, de una expresión, etc.: Que se repiten sin variación.

Estereotipar.

(De estereotipia).

1. tr. Fundir en una plancha, por medio del vaciado, la composición de un molde con caracteres movibles.

---

<sup>61</sup> Diccionario de la Lengua Española. Real Academia Española, 2001.

2. tr. Imprimir con esas planchas.
3. tr. Fijar mediante su repetición frecuente un gesto, una frase, una fórmula artística, etc.

Comprobamos que sea en el contexto de las artes gráficas o en el marco de las representaciones mentales, el estereotipo se refiere a la fijación y reproducción de ideas simplificadas.

- **Ciencias Sociales y Estereotipo**

Walter Lippmann es quien introduce el término en las ciencias sociales. En 1922 publica *Public Opinion*, donde se refiere al estereotipo como componente imprescindible de la percepción humana. Para Lippmann (2003), son como imágenes, que se resisten a la transformación, que se encuentran en nuestra mente (*Picture in head*).

Este término ya se utilizaba de manera corriente, pero es a partir de la publicación de Lippmann que se comienza a considerar como un elemento importante en la percepción y cognición del ser humano. Para Lippmann (2003), el estereotipo poseen una función imprescindible en la construcción de la opinión pública. Son imágenes grupales que sirven de mediadoras entre las personas y la realidad. Subraya que éstos son traspasados de una generación a otra como realidades absolutas, generándose una realidad artificial. Como solución a esta circunstancia propone desplegar una actitud crítica ante esas ideas preconcebidas, antes de hacerlas nuestras.

Entiende este autor que los estereotipos son el eje de nuestra práctica personal, nuestra forma de salvaguardar la posición que poseemos en la sociedad. Por ello, cualquier cambio que quiera hacerse a los estereotipos, resulta un agresión a las bases de nuestro universo. Se entienden, por tanto, como el baluarte de nuestra tradición. De modo que cuando experimentamos una circunstancia que rebate al estereotipo, tomamos dos actitudes: pensar que es la excepción que confirma la regla, o que si dicha circunstancia refuta de modo inquietante lo construido, comenzar a mirar nuestro entorno de forma diferente.

Los estereotipos son simplificaciones de la realidad, ideas que van transmitiéndose como si de verdades incuestionables se trataran y que alimentan el pensamiento tradicional y la opinión que una sociedad asume sobre los asuntos públicos. Estas ideas no son neutras, porque contienen unos mensajes que sirven para conservar y perpetuar el *status quo*, el poder de los grupos dominantes de una sociedad. Gracias al análisis crítico, que propone Lippmann, podremos observar esas ideas, para posteriormente juzgar con datos objetivos, no realizando el proceso contrario.

Un punto interesante en las reflexiones de Lippmann, en cuanto concierne de manera directa al tema que investigamos, es la relación que propone entre la cultura y los individuos, de forma que establece que los textos (p. ej.: el cine) construyen el imaginario colectivo y, a la vez, esos textos, esa manufactura cultural se basa en las formas de representar colectivas. Los medios de comunicación perpetúan los estereotipos por medio de repetirlo reiteradamente. Crean una realidad falsa que se interpone entre la real y la ciudadanía.

- **Definición de Estereotipo**

Para Huici (1999), los estereotipos se pueden clasificar en relación a dos criterios o dimensiones que son motivo de desacuerdo y controversia:

1. La dimensión erróneo-normal: En esta dimensión se considera o no erróneo el estereotipo, desde una perspectiva de inferioridad del pensamiento, porque no se ajustan a la realidad, porque tienen como fin defenderse, porque su carácter es de generalización acentuada, o por su rigidez y su nexo de unión con el etnocentrismo (valoración extrema del propio grupo y hostilidad y rechazo hacia otro distinto).
2. La dimensión individual social: Se relaciona con que exista consenso y aprobación social en cuanto a su definición o que se trata de creencias que mantienen los individuos.

Otra cuestión que genera desencuentro y debate se refiere a las características o aspectos que se incluyen en el estereotipo. Una actitud conciliadora al respecto es la de Ashmore y Del Boca (1981). Defienden incluir los

aspectos diferenciadores, porque en el contexto individual poseen un alto valor predictivo, siendo de utilidad para conocer la posición de los distintos grupos en la sociedad. Por otro lado, consideran importante introducir los rasgos utilizados con frecuencia, porque los diferenciadores suponen una reducida proporción, adquiriendo éstos relevancia en relación al conjunto .

Son muchos los autores que han estudiado el estereotipo, resultando numerosas las definiciones que han dado lugar dichos trabajos.

<b>Autores y Definiciones de Estereotipos</b>		
<u>Autor</u>	<u>Definición</u>	<u>Obra</u>
<b>Lippmann, W.</b>	Imágenes en la cabeza	<i>Public Opinion</i> (1922)
<b>Katz y Braly</b>	“Un estereotipo es una impresión fijada que se corresponde muy poco con los datos que tiende a representar, y resulta que definimos primero y observamos en segundo lugar”	<i>Racial Stereotypes in 100 College Students</i> (1933)
<b>Adorno, T.</b>	“El estereotipo es un mecanismo de defensa propio de personalidades intolerantes y autoritarias”	<i>La personalidad autoritaria</i> (1950)
<b>Allport, G.</b>	“Creencia exagerada asociada a una categoría. Su función es justificar (racionalizar) nuestra conducta en	<i>La naturaleza del prejuicio</i> (1954)

	relación con la categoría"	
<b>Campbell, D. T.</b>	"Los estereotipos reflejan al mismo tiempo, el carácter del grupo descrito y proyectivamente al que lo describe"	<i>Stereotypes and the perception of Group differences (1967)</i>
<b>Tajfel, H.</b>	"Los estereotipos son una atribución de características psicológicas generales a grandes grupos humanos"	<i>Aspectos cognitivos del prejuicio (1969)</i>
<b>Bourhis y Leyens</b>	"Conjunto de creencias compartidas sobre las características personales, generalmente rasgos de personalidad, pero también los comportamientos propios de un grupo de personas"	<i>Estereotipos, discriminación, y relaciones entre grupos (1996)</i>

**Fuente: Elaboración propia**

- **Sicología Social y Estereotipo**

Esta disciplina intenta exponer cómo la realidad es representada socialmente. Utiliza el empirismo para estudiar los estereotipos.

Katz y Braly realizaron investigaciones empíricas que se reflejaron en el artículo *Racial Stereotypes in 100 College Students (1933)*. En él manifestaban de forma descriptiva los estereotipos étnicos o nacionales, a raíz de observar, por medio de cuestionarios, cuáles eran las imágenes colectivas de grupos concretos de personas.



Theodor Adorno contribuye de forma importante al estudio del estereotipo con *La personalidad autoritaria* [*The Authoritarian Personality* (1954)]. Pone el foco en el carácter subconsciente que porta el prejuicio. Desde esta perspectiva concluye que el estereotipo es un mecanismo de defensa utilizado por personas enfermas.

Gordon Allport, influido por las teorías de Adorno, escribe *La naturaleza del prejuicio* (1954), donde aborda los elementos cognitivos y la finalidad motivacional defensiva. También señala a los medios de comunicación como responsables del mantenimiento del estereotipo, a través de la cobertura que ofrecen, insistiendo y recordándolos continuamente.

Donald T. Campbell llega a la conclusión de que el estereotipo posee factores externos que son los propios de un grupo dado. Asimismo, contiene otros elementos internos que tienen que ver con los estímulos, usos y motivaciones que perpetúa al estereotipo. Campbell sitúa el acento en los fallos que se llevan a cabo en el uso del estereotipo.

Henry Tajfel piensa que los elementos negativos del prejuicio pueden vincularse a procesos como la asimilación, la categorización y la búsqueda de coherencia. Entiende los estereotipos como atributos de cualidades psicológicas a grupos de personas amplios, que se encuentran unidos en el proceso de categorización. El proceso de asimilación de la información, se relaciona con el logro de las actitudes dentro del grupo. En cuanto a la coherencia hace referencia a que cuando el individuo experimenta un cambio social, necesita una referencia que le ayude a entender dicho cambio.

Las teorías que se han propuesto desde la psicología social han sido diversas. Huici y Morales (1999) plantean realizar el recorrido por ellas con el criterio de nivel de análisis en la que se encuentran. Este puede ser individual o sociocultural (intergrupar) y cognitiva.

La *perspectiva individual* se basa en el psicoanálisis y el conductismo. Sostienen que para verificar cómo funciona el grupo, primero hay que conocer al

individuo. El punto de vista se puede tildar de reduccionista porque con la utilización de conceptos individuales se pretende explicar las actitudes del grupo. En esta perspectiva existen cuatro teorías:

1. La *perspectiva sicodinámica*: Dentro de esta teoría el autor mas representativo es Freud, con su trabajo *Psicología de las masas y análisis del yo* (1953). Su propuesta se centra en que para poder entender las relaciones intergrupales el psicoanálisis deriva sus nociones básicas de los aparatos sicodinámicos del individuo. Se le concede una función defensiva del yo, por medio de dispositivos como la proyección y el desplazamiento. El estereotipo es utilizado para satisfacer razones inconscientes con el fin último de justificar los prejuicios.
2. La *teoría de la personalidad autoritaria*: Como hemos visto anteriormente dentro de esta teoría, Adorno es el mayor exponente. Gira en torno al prejuicio, utilizando el psicoanálisis como método. Su hipótesis es que el prejuicio es la expresión de una creencia etnocéntrica.
3. La *teoría del chivo expiatorio*: Desarrollada por Dollard (1939), tiene en cuenta la agresión y la frustración proyectadas hacia grupos distintos y minoritarios. Su tesis es que dicha frustración mueve a los individuos de un grupo a activarse con la ofuscación. El rechazo a los judíos en la Alemania nazi, explicaría esta teoría. Este antisemitismo podría haberse generado a raíz de la situación económica que se vivía en el país. Tomando el pueblo alemán, en este caso, a los judíos como chivos expiatorios. El punto débil de esta teoría se encuentra en que no explica el porqué se elige a unos grupos y a otros no para descargar la ira por ese fracaso.
4. *Teorías del aprendizaje social*: Estas teorías estudian la raíz del estereotipo. Llegan a la conclusión de que los estereotipos derivan del influjo de los distintos actores sociales o de la apreciación de contrastes reales. Allport (1971) habla en su obra de la relación que existe entre la educación recibida en el seno de la familia en la infancia y las actitudes separatistas que se dan en la edad adulta. Esta perspectiva revela cómo el

niño adquiere el estereotipo, pero deja sin explicar el porqué no pueden cambiar en el futuro.

La *perspectiva sociocultural* o intergrupar está mediada por la Gestalt, continuando un punto de vista de interacción que puedan revelar las relaciones entre grupos. Estas teorías toman como punto de partida los factores socioculturales para explicar la existencia y procedencia del estereotipo. Entre estos supuestos encontramos:

1. Las teorías del conflicto: Dentro de este apartado distinguimos la *teoría del conflicto realista*. Para Campbell (1967) el conflicto se genera en el enfrentamiento de intereses que representa el exogrupo, produciendo estereotipos e ideas negativas sobre él. Sherif (1966) sostiene que ese conflicto entre distintos grupos lleva consigo el menoscabo de las imágenes que tienen esos grupos mutuamente.<sup>62</sup> De manera que se puede concluir, según esta teoría, que el estereotipo aparece cuando se disputan unos recursos escasos, justificando contextos de supremacía. Para el autor, la propagación de representaciones de superioridad vs. inferioridad en un contexto social es uno de los recursos de los que se vale el colectivo dominante para perpetuar su situación de poder. Interesante esta reflexión extrapolándola a nuestro motivo de investigación: **El hombre como grupo dominante, difunde ciertas imágenes (estereotipos) de la mujer, para mantener su posición de autoridad**. Otra de las teorías es la de la *identidad social*. En ella Tajfel (1978), no entiende importante el conflicto de intereses, que contemplaba la anterior teoría desarrollada, porque según él puede aparecer sin la existencia de una desigualdad que genere el endogrupo, provocando la discriminación entre grupos. La perspectiva de esta teoría coloca al estereotipo como elemento fundamental en el desarrollo de producción de la propia identidad.
2. Teoría de los cinco estadios: Intenta ahondar en las razones por las que se produce la aceptación o el rechazo del endogrupo al exogrupo. La teoría,

---

<sup>62</sup> En Huici y Morales (1999), p. 77.

que introduce la perspectiva histórica y su evolución, contiene cinco estadios paulatinos que deben experimentar las relaciones entre grupos.

La *perspectiva Cognitiva* define al estereotipo como “Estructura cognitiva que contiene el conocimiento del que percibe respecto a un grupo humano” (Huici y Morales, 1999: 78). Según los autores más relevantes, Hamilton Y Troiler, en (Huici y Morales, op. cit., p. 78), determinan que: la perspectiva cognitiva deduce que la articulación y naturaleza de los estereotipos es siempre la misma, centrándose en los procesos. Otorgan importancia a la parcialidad en el procesamiento de la información y la repercusión en los estereotipos. No da por hecho que los factores cognitivos puedan, ellos solos, ser causa de los fenómenos de prejuicio, estereotipia o racismo, sin considerar los agentes que los motivan y el aprendizaje social. Aun cuando se tengan en cuenta otros factores, no se puede olvidar el proceso cognitivo para comprobar los efectos que dichos agentes tienen sobre la cognición.

- **El Estereotipo y sus Funciones**

Hemos comprobado, estudiando las diferentes definiciones que cada autor propone de estereotipo, que se le otorga un conjunto de atributos comunes como que son repetitivos, uniformes, inmutables o convencionales. También se les confiere la propiedad de desempeñar una función, y en algunas teorías se les relaciona con los prejuicios.

Henry Tajfel ha sido el autor que mejor ha abordado la cuestión de las funciones del estereotipo. En Huici y Morales (1999) leemos:

“En el caso de los estereotipos sociales, el contexto social se refiere al hecho de que los estereotipos mantenidos en común por una gran número de personas proceden de y son estructurados por las relaciones entre grupos grandes o entidades sociales” (p. 82).

Subraya Tajfel, el convencionalismo como atributo del estereotipo, asimismo se deduce que posee funciones sociales e individuales. Cuando hablamos de funciones sociales, los estereotipos otorgados a grupos son propagados

considerablemente cuando se intenta explicar hechos relevantes, para argumentar conductas que se planean o se llevan a cabo contra los exogrupos o cuando se pretende diferenciar del exogrupo, obteniendo una imagen positiva del endogrupo.

Podemos deducir que las funciones que presentan los estereotipos pueden ser de carácter individual o social.<sup>63</sup>

1. Funciones individuales: Encontramos dos funciones en este apartado, el estereotipo como método de protección del individuo, y el estereotipo como articulación cognitiva.
2. Funciones sociales: Este campo es investigado por varios autores y en profundidad: *Teoría del conflicto realista* (Sherif, 1969), que atribuye al estereotipo la **función de perpetuar el sistema establecido junto a los intereses del grupo**. Para Tajfel, el estereotipo posee una función grupal porque explica la causalidad social, justifica las actuaciones hacia otros grupos y otorga una identidad social positiva. Asimismo, este autor, según su *Teoría de la identidad social*, afirma que el estereotipo confiere a la persona la identidad de pertenecer a un grupo. John Turner desarrolla la *Teoría de la categorización del Yo o Autocategorización*. En ella asegura que los estereotipos cumplen funciones ideológicas, sociales y políticas. De modo que si un estereotipo es erróneo no se debe a que el individuo posea una carencia cognitiva o psicológica, se trataría de un juicio ideológico o político.

Del Río realiza una recapitulación de las funciones más importantes del estereotipo<sup>64</sup>:

- Defensa y protección del yo mediante mecanismos de desplazamiento y proyección.
- Justificación de actitudes y conductas hacia el grupo estereotipado, con lo que facilita el mantenimiento del orden social.

<sup>63</sup> Huici y Morales, op. cit., p. 82

<sup>64</sup> Del Río, R., *Prejuicio y estereotipo*. En: <https://eduso.files.wordpress.com/2008/06/tema-31-diversidad.pdf>

- Justificar privilegios y diferencias sociales alimentando la negatividad del otro.
- Economía cognitiva y predictiva: facilitan conocer y predecir conductas.
- Facilitar la identidad social del individuo o su identificación e integración social.
- Atribuyen a sujetos particulares las supuestas características del grupo.
- Ordenan en cierta medida el complejo universo social. Simplifican la realidad y permiten clasificar fenómenos sin análisis detallados.
- Facilitan la clasificación de personas y acontecimientos.
- Definen los límites del propio grupo, las virtudes del propio grupo, los vicios del otro grupo.
- Influir de modo inconsciente incluso cuando la orientación consciente del individuo pueda ser otra.
- **El Estereotipo de Género**

Se produce con asiduidad la confusión entre estereotipo sexual y estereotipo de género. Para Fernández (1996) cuando se analiza el sexo en sus variados aspectos, se comprueba su origen biológico, sin embargo su proceso se produce en lo social. El estudio del género, por el contrario, se origina y se desarrolla en el marco de lo social y de lo histórico, pero mostrando indiscutibles traslapas e interacciones con la variable sexo en el proceso de su progreso tanto “filogenético como ontogenético.”

Los límites conceptuales entre sexo y género no se encuentran concretados de manera suficiente. Si hablamos desde la perspectiva de género, se puede afirmar que los estereotipos son credos aceptados que se les aplica a las personas, mientras que desde el punto de vista sicoanalítico de la oposición de sexos, los individuos se sienten identificados de una forma activa con los estereotipos por esa función síquica que además cumplen. Nos hallamos con dos éticas distinta: La igualitaria de las identidades que se produce en la perspectiva de género, y la perspectiva sicoanalítica pretende que el “Otro” debe de ser aceptado y considerado por su diferencia.

En ARESTE (2003) se habla de esa ética como:

“Una ética que aboga por la reconstrucción de la diferencia sexual, por tanto, es una ética que aboga por reconstruir un orden cultural de la diferencia sexual que permita a cada mujer y a cada hombre no solo simbolizar su castración con respecto a la identidad socio-sexual con la que se identifica [...] sino también simbolizar la diferencia enigmática del Otro” (p. 31).

En nuestro caso, ateniéndonos a la naturaleza de nuestra investigación, utilizamos la perspectiva de género cuando analizamos la correspondencia entre los individuos y los estereotipos. Por lo que atendemos a la **categoría de género como articulación sociocultural en la que se produce la sumisión de un sexo como mecanismo de preservación de las estructuras de poder.**

- **Prejuicios**

El estereotipo y el prejuicio son utilizados con frecuencia como conceptos sinónimos. Están relacionados, pero no son los mismo. Hay diferentes formas de definir al prejuicio, dependiendo del autor que haya abordado el estudio de éstos. Se puede establecer que el prejuicio puede tener valoraciones positivas y negativas.

Como actitud negativa recogemos la definición de Aronson (2000): “Una actitud hostil o negativa hacia un grupo distinguible basada en generalizaciones derivadas de información imperfecta o incompleta” (p.283).

Podemos concluir que observamos similitudes en la anterior definición y el proceso del estereotipo, cuando leemos generalizaciones sustentadas en información imperfecta o incompleta. Aronson diferencia prejuicio y estereotipo como “Estereotipar es una caso especial del fenómeno de la atribución [...] cuando un hecho ocurre, intentamos atribuirle una causa [...] la gente tiende en las situaciones ambiguas a realizar atribuciones coherentes con sus creencias o prejuicios” (pp. 288-289).

Para Aronson los prejuicios y los estereotipos están relacionados como en una espiral donde “el prejuicio da lugar a tipos particulares de atribuciones

negativas o estereotipos, que a su vez pueden intensificar dicho prejuicio” (Aronson, 2000, p. 289).

Gordon Allport, en su obra ya mencionada *La naturaleza del prejuicio*, sostiene que los estereotipos son más racionalizadores, adecuándose a la existencia de un prejuicio anterior. Allport (1971), define el prejuicio como una tendencia o actitud negativa hacia un grupo, basándose los argumentos en generalizaciones equivocadas y estrictas.

Adorno (1965), intenta dilucidar la personalidad de las personas que tienden al prejuicio. Son los individuos autoritarios, que estuvieron en su infancia bajo un régimen severo de disciplina, los que reprimen la hostilidad hacia sus padres, proyectándola a grupos minoritarios.

*En la Teoría del chivo expiatorio*, Dollard coincide con Allport en señalar a la persona frustrada como tendente a proyectar su ira contra las minorías, creando prejuicios, sobre todo en épocas de crisis, en las que se necesita un chivo expiatorio donde descargar el miedo y la angustia.

Según las teorías estudiadas, podemos determinar que el prejuicio deriva de diversas causas. Puede estar causado por razones motivacionales de defensa o proyecciones de las frustraciones. Pero hay otras causas como la competencia o conflicto económico y político o las normas sociales existentes.

Aronson (2002), sobre la competencia económica y política sostiene que “Se ha demostrado que la discriminación, el prejuicio y los estereotipos negativos aumentan drásticamente con la competencia en torno a empleos escasos” (p.308). Es decir, cuando estalla una crisis económica, por ejemplo, el grupo mayoritario o endogrupo, genera actitudes prejuiciosas hacia el exogrupo o grupo minoritario.

El prejuicio por conformismo, ateniéndose a las normas sociales existentes, se da sobre todo en las tensiones raciales. Aronson (2002) opina que:

“El conformismo ante una norma cargada de prejuicio puede deberse simplemente a la falta de datos precisos y a una preponderancia de informaciones



propensas a la creación de errores. Esto puede hacer que las personas asuman actitudes negativas sobre la base de meros rumores” (p.316).

En una sociedad que institucionalice una práctica basada en la discriminación de cualquier tipo, está favoreciendo a crear en su población actitudes prejuiciosas. Véase la situación de desigualdad de la mujer en muchas sociedades.

No hemos encontrado un acuerdo académico sobre la definición de prejuicio. La perspectiva que se adopta influye notablemente en el concepto de éste.

Hemos determinado que los estereotipos son creencias, por lo que es razonable pensar, según lo estudiado, que el prejuicio nace del estereotipo. Siendo el prejuicio, según los autores que hemos leído, una actitud desconfiada y hostil dirigida hacia una persona por pertenecer a un grupo determinado. No posee como base la experiencia, el conocimiento o la observación directa del individuo, sino que se sustenta en ideas u opiniones que se generan en el entorno.

De Andrés (2002) concluye:

“Si se acepta que los estereotipos son creencias, parece lógico asumir que éstos generan prejuicios. Pero si se explica el estereotipo como representación cognitiva, cabe muy bien aceptar, al contrario, que son los prejuicios los que pueden ayudar en la conformación de estas representaciones” (p.67).

- **Roles**

La palabra rol proviene del inglés *role*, que deriva del francés *rôle*. El vocablo se vincula al papel que lleva a cabo alguien o algo, la función que cumple en un contexto concreto.

Se suele utilizar rol y estereotipo como si fuesen conceptos sinónimos. Pero como ocurría con el prejuicio, poseen puntos de contacto, no siendo lo mismo.

Hemos comprobado que los estereotipos son juicios de valor, creencias sobre las particularidades de un grupo de personas (Hombres decididos; Mujeres miedosas). El prejuicio, como indica el vocablo, es un juicio previo sin poseer la información necesaria para crear una idea que se ajuste a la realidad.

El rol de género se puede definir como “Los comportamientos, actitudes, obligaciones y privilegios que una sociedad asigna a cada sexo y espera de él”<sup>65</sup>

Nos encontramos con que los estereotipos contribuyen a perpetuar los roles de género, porque son los que determinan las ideas sobre los comportamientos, actitudes, privilegios y obligaciones que mujeres y hombres detentan en una sociedad.

Para Sangro y Plaza (2010), “El concepto de roles de género alude al hecho de que toda sociedad conocida divide las tareas por sexos, aunque la adjudicación no es siempre la misma” (p.22).

Aguirre (1994) introduce la perspectiva funcionalista en su interpretación del rol:

“La división de roles en función del género halla su justificación desde la *perspectiva funcionalista*; ésta nos lleva a considerarnos como conjunto de prescripciones cuya finalidad es la reducción de los conflictos intragrupos, al asignar y definir el margen de posibilidades sociales de los sujetos que los interpretan, vinculándose el desarrollo de los roles instrumentos y expresivos para cada sexo a las diferencias biológicas [...] De esta forma se centra la funcionalidad de los roles de género en el mantenimiento de una organización social basada en la división del trabajo” (p. 86).

De Andrés (2002) sobre el rol determina:

“Los roles sociales de sexo asignarán y definirán las posibilidades sociales de los sujetos en función de su sexo. Estos roles de sexo, en gran medida se basan en acuerdos sociales sobre la división del trabajo y la distinción de actividades y funciones, aspectos éstos que organizan la vida social. El problema conceptual es grande y los roles de sexo han recibido definiciones muy próximas a las de estereotipos sexuales” (p. 35).

<sup>65</sup> Proyecto ARESTE. *Arrinconando estereotipos en los medios de comunicación y en la publicidad*. Madrid, Dirección General de la Mujer de la Comunidad de Madrid, 2003. (p. 35)

En las teorías de la conflictividad, se observa al rol de género como agentes que reproducen las relaciones de producción. Se constituye, entonces, una relación entre el sometimiento de la mujer y la doctrina del patriarcado. Los estudios actuales en cuanto la separación de roles, ponen el acento en la investigación de los roles dominantes. Esto es, ocupacional y familiar.

Deducimos, por la literatura estudiada y habiendo revisado los conceptos sobre rol, que éste se vincula a los **comportamientos**. El estereotipo se asocia a las **creencias** y el prejuicio es una **actitud**.

## 2.5. Lenguaje y cine

### 2.5.1. Introducción

La vertebración de los signos, los contenidos, códigos, significantes y significados en el texto audiovisual, no resultan necesariamente a través de un proceso específico. La heterogeneidad es el valor fundamental para la especificidad del hecho fílmico, y ésta viene dada tanto en el aspecto formal como de contenidos, así como de la técnica, el aporte de otras artes, de sus creadores y, cómo no, del público que lo consume.

Pero primero fue la fotografía, y ésta cambia de forma radical la percepción de la realidad. Se intenta captar el tiempo real en un tamaño reducido y perdurable. El cine nace como consecuencia de aplicar la dimensión temporal a la fotografía. En Martín (2002): “Una película es una escritura en imágenes” (p. 21) afirma Jean Cocteau. Alenxandre Amoux va más lejos y asevera: “el cine es un lenguaje de imágenes con su vocabulario, su sintaxis, sus flexiones, sus elipsis, sus convenciones y su gramática” (Ibíd.).

El lenguaje cinematográfico nace y se desarrolla en el siglo XX, pero no todos los teóricos estaban de acuerdo con que el cine es un lenguaje. Así nos encontramos con autores como Cohen-Seat (1958) que afirma que “el lenguaje en

el cine no está suficientemente desarrollado como tal, pudiendo ser considerado como una etapa primitiva de un conjunto de códigos” (pp. 129-131).

Si consultamos el diccionario de la RAE (1992), leemos en su primera acepción definiendo lenguaje como: “Conjunto de sonidos articulados con el que el hombre manifiesta lo que piensa o siente” (p. 1243). Vemos en las siguientes acepciones que vincula lenguaje a lo “verbal”. Pero en la sexta, catalogada como figurada, dice: “Conjunto de señales que dan a entender una cosa” (Ibíd.) Esto nos hace reflexionar sobre la categoría del cine como lenguaje, ya que la unidad fundamental del cine es la imagen y no la palabra.

Christian Mezt (1973), semiólogo, viene a alumbrar nuestras dudas constatando que el cine es “un sistema de signos destinados a la comunicación” (pp. 32-41). Otorgándole al cine una trascendencia que va más allá del conjunto de significados, diferenciándolo de la lengua en cuanto a que “lo que hay de copioso en este lenguaje tan distinto de una lengua, tan inmediatamente sometido a las innovaciones del arte como a las apariencias perceptivas de los objetos representados” (Ibíd.). En definitiva, las unidades significativas del cine no poseen un significado constante, situando al cine como otra de las “totalidades significantes como las que forman las artes o los grandes medios culturales de expresión” (Ibíd.) El lenguaje del cine tiene más fuerza sobre el espectador gracias a que éste no distingue entre lo representado y lo real. Para Mezt (1965):

Si el cine es lenguaje, lo es porque opera con las imágenes de los objetos, no con los objetos mismos. La duplicación fotográfica aleja del mutismo del mundo un fragmento de semirrealidad para hacer de él un elemento de discurso. Las efigies del mundo dispuestas de un modo distinto que en la vida, tramadas y reestructuradas en el curso de una intención narrativa, se convierten en elementos de un enunciado. (pp. 55-145)

Hay otros autores como Casetti y di Chio (2002) que opinan que el cine posee una serie de elementos extraídos de otros planos expresivos. Disponiendo estos elementos, obtenemos una circulación de información múltiple: “más que un lenguaje parece un concentrado de diversas soluciones” (p. 66). Afirman, por otro lado, que el cine es un lenguaje, aunque con limitaciones:

Si es un lenguaje, e indudablemente lo es, resulta también serlo un poco por exceso y un poco por defecto. El film se nos aparece como demasiado rico y a la vez demasiado vago para ser efectivamente asimilable a los lenguajes naturales (el lenguaje humano), a los sistemas simbólicos (el lenguaje de las flores), a los dispositivos de señalización (el lenguaje de las abejas). (Ibíd.)

Hay otra reflexión de Marcel Martín (2002) interesante que vincula lo real y lo filmado.

Esta ambigüedad de la relación entre lo real objetivo y su imagen fílmica es una de las características fundamentales de la expresión cinematográfica y determina en gran parte la relación entre el espectador con la película, relación que va desde la creencia ingenua en la realidad de lo real representado, hasta la percepción intuitiva o intelectual de los signos implícitos como elementos de un lenguaje. (p. 23)

El requisito de un lenguaje del cine no se manifestó desde el nacimiento de éste. En la época de los pioneros se realizaba una reproducción mecánica de escenas teatrales, por lo que no se hacía necesario un lenguaje propio. En una etapa posterior, cuando el público se cansó del dispositivo, se plantea la necesidad de narrar historias que enganchen al público. Este hecho posibilita la formación de un lenguaje propio, de un código específico. El montaje, más tarde, representa un avance cualitativo de mano de los soviéticos, que contribuyó de manera decisiva al establecimiento de la especificidad del lenguaje cinematográfico. La madurez de este lenguaje llega en las décadas de los años 30 y 40, con una etapa llamada de *cine clásico*.

### 2.5.2. Imagen cinematográfica

Como indicamos en el apartado anterior, la imagen cinematográfica es el resultado de la unión de la fotografía y el tiempo. Es por ello que, para un análisis de un texto cinematográfico, podemos aplicar los mismos principios que se emplean para el estudio de una fotografía.

Jean Mitry (1990) diferencia, a efectos de transmisoras de información, la imagen fotográfica y la fílmica. La primera dota, por su naturaleza estática, el valor del signo. La segunda es el reflejo de una situación en que la multiplicidad de los contenidos la dotan de dispositivos de validación objetiva e instintiva. Se trata de una transferencia a un soporte físico de una realidad objetual, de manera que sea posible su postrera difusión. “La fotografía de una persona guarda la huella de su presencia” (p. 24). De modo que si una imagen cinematográfica comprende una información objetiva y contrastable con respecto a la realidad representada, contiene, asimismo, unos significados que le son dados tanto por el realizador del filme como por el espectador que la consume, mediando sus condicionamientos culturales, sociales y personales. Podemos hablar entonces de unas cualidades objetivas, subjetivas significantes y estéticas de la imagen.

- **Cualidades objetivas**

Para Villafañe (2002), “la imagen cinematográfica es, por su naturaleza, una percepción objetiva por contener los aspectos de la realidad. Pero, como realidad entenderemos la idea de realidad sensorial, un universo visual con sus características y limitaciones físicas” (p. 29).

El cine se caracteriza por los elementos que sustentan la impresión de realidad, por encima de la fotografía, las imágenes pictóricas, o la escultura. Ello se debe al movimiento, que es la característica primordial que lo hace diferente. A ese movimiento hay unir la temporalidad, la cuarta dimensión que en las demás expresiones tampoco existe. “Un tiempo que es alterado, manipulado en aras de la narración” (Pezzella, 2001, pp. 55-58) Hay que añadir a estas características el sonido, que hace más creíble la historia al incidir en el efecto de realidad que se quiere lograr (Ródenas, 2000) Otro factor para esa objetividad es el color, según Arnheim, ya que la ausencia del mismo resta información. Esto no es óbice para que el espectador ante la ausencia del color cree una evocación o recreación no objetiva de la realidad, que aumenta la relación del mensaje a pesar de que la información no sea auténtica (Arnheim, 1986).

“El espectador es consciente de lo real y de lo que se proyecta en la pantalla, pero esa consciencia tiene que ver más con lo psicológico que con lo físico” (Perkins, 1976, p. 85). Esta distinción de la que hoy en día somos más conscientes, no era la misma al principio del cine. Véase la anécdota de los espectadores que, durante la proyección de los hermanos Lumière “*Entrada del tren en la Estación de Ciotat*” (1895), huyeron despavoridos cuando la locomotora se acercaba (subjetivamente) hacia ellos en la pantalla.

Hay significaciones que la imagen no tiene poder de explicar por sí solas. Los sentimientos o emociones como el miedo, el amor, la soledad no pueden ser mostrados a través de las imágenes, ya que éstas muestran una realidad concreta. No existe, en la imagen, el concepto de silla o árbol, sino de una silla o de una ciudad en concreto. “La imagen visual tiene supremacía en cuanto a la capacidad de activación, que su uso con fines expresivos es problemático y que, sin otras ayudas, carece en general de la posibilidad de ponerse a la altura de la función enunciativa del lenguaje” (Gombrich, 2000, p.138).

- **Cualidades subjetivas**

En un texto cinematográfico hay que tener en cuenta quién es el autor, pues es él quien escoge los fragmentos de la realidad que filma, los que le parecen más pertinentes dependiendo del mensaje que quiere emitir. Ya decía Aristóteles que la percepción es el desarrollo de la elección de la realidad.

Sobre el autor, Marcel Martín (2002), dice: “su influencia sobre la cosa filmada es determinante y, a través de él, la función creadora de la cámara es fundamental. La realidad que entonces aparece en la imagen es el resultado de una percepción subjetiva del mundo, la del realizador” (pp.26-40) Más contundente resulta la afirmación de Fontcuberta, “El signo inocente encubre un artificio cargado de propósitos y de historia. [...] Detrás de la beatífica sensación de certeza se camuflan mecanismos culturales e ideológicos” (Fontcuberta, 1997, p.17)

Para Henri Agel (1955), las imágenes cinematográficas poseen tres características: Intensidad, intimidad y ubicuidad. *Intensidad* porque las imágenes tomadas en primer plano tienen una potencia mágica de penetración en lo representado; *intimidad* en la medida que permite penetrar en aspectos difíciles de los personajes o cosas y *ubicuidad* porque nos lleva a través del espacio y el tiempo. Todo ello (suma de subjetividades) potencia el contenido subjetivo y emocional del cine en el espectador.

- **Cualidades significantes**

Cualquier imagen puede evocar, de una manera subjetiva, unas determinadas intenciones para conseguir un fin o sólo ser la representación analógica de una realidad. En los dos casos el espectador va a necesitar, para poder descifrarla, saber las claves que le permitan descodificar el mensaje, el contenido de su información. Pero no es tan simple como eso. Cada espectador posee unas aspiraciones, inquietudes, cultura, prejuicios, opiniones que van a determinar el mensaje final.

Hay que partir de la base de que la imagen muestra y no demuestra, de modo que están saturadas de imprecisiones. Según Martín (2002), poseen dos tipos de dialécticas que hacen posible su significado: por una parte una dialéctica interna que sitúan en relación los elementos que presenta la imagen. Por otra, la dialéctica externa que vincula a dos imágenes entre sí. En la externa es fundamental el montaje, porque los significados son propios de las intenciones del autor, de cómo relaciona unas imágenes con otras (Pezzella, 2001)

Todo lo anterior nos lleva a concluir que hay tantas interpretaciones como espectadores. Pero, si el asunto nuclear de la película está bien planteado, será leído de manera adecuada por la mayor parte del público, porque entre las claves de su comprensión se encuentran los agentes culturales y sociales que les son comunes. Hágase la prueba de visionar un film no actual, y las consideraciones primitivas se verán incluso ridículas o desfasadas en la actualidad cultural y social del presente (Kracauer, 1989: 204)



- **Cualidades estéticas**

Las imágenes provocan sus estereotipos de la sociedad, de la historia, de contextos vitales, de modelos personales, etc. Estos estereotipos crean un lenguaje global de imágenes recurrentes. “Una imagen eficaz requiere, la identificación de un objeto, [...] en segundo término, la imagen debe incluir la relación espacial o pautal del objeto con el observador y con otros objetos. Por último, este objeto debe tener cierto significado práctico o emotivo, para el observador” (Lynch, 2000, p.17)

Si cualquier estereotipo se plasma en una fotografía, habrá una comprensión rápida del conjunto de revelaciones que conforma el universo que está en torno a la narración. En última instancia, son las experiencias del que “mira” las que completan los enunciados que no se muestran de forma explícita en la imagen. Este proceso hace que las imágenes contenidas en la fotografía, al unirse con las experiencias personales del espectador, lleven a éste a darle naturaleza de verosimilitud. Es posible, incluso, que el espectador incluya dentro de sus vivencias personales las historias encarnadas en la imagen, sin haber vivido la experiencia en realidad, pudiendo confundir ficción con realidad.

Para analizar, valorar una película desde una perspectiva estética, necesita un ejercicio por parte del espectador de distancia mental para que pueda diferenciar lo real de lo reflejado.

- **Dispositivos del lenguaje cinematográfico**

Aunque, como hemos visto anteriormente, no tenemos claro que el cine sea un lenguaje, sí podemos afirmar que posee una gramática propia. Por otro lado, autores que sostienen que el cine es un lenguaje, no son proclives a afirmar que goza de una gramática en cuanto al lenguaje verbal.

En este punto sólo nos queda detallar una serie de componentes que, aunque no son concretos del cine, nos permiten la creación de mensajes aceptados, reconocidos y usados por el público del filme.

- **Elipsis**

Etimológicamente, elipsis significa elección. En lo que respecta al cine, consiste en seleccionar lo que se considera relevante, desechando lo que no interesa para que la historia se entienda. “Es un mecanismo narrativo que consiste en presentar únicamente los fragmentos significativos de un relato. Es consustancial con la esencia del audiovisual donde podemos representar generalmente escenas sugerentes y no secuenciales que alargarían las secuencias narrativas tanto como la vida misma” (Fernández et al., 1999, p.83).

La elipsis también se utiliza en literatura y teatro. Realiza tareas *rítmicas*, *dramáticas* y *narrativas* con el fin de que el público haga una lectura adecuada de un libro, de una obra de teatro o de una película (García, 1996, p.185) La elipsis en el cine aparece en la segunda década del siglo XX. Los motivos que hacen necesario este elemento puede ser de carácter *lingüístico*, en el momento en que el narrador necesita seleccionar los significantes icónicos; *dramático* cuando es necesario ocultar momentos importantes para, desde la acción, aumentar la tensión del relato, o *cultural* en el caso de omitir situaciones por razones éticas, políticas, religiosas o ideológicas (García, 1996, p.183)

Gracias a la elipsis, el tiempo se puede condensar, y situaciones que en realidad tiene una duración determinada (horas, días, años), en la película se muestra en varios minutos o incluso segundos sin que por ello, siempre que esté bien utilizada, el espectador deje de comprender lo que sucede en la historia.

Existen distintos tipos de elipsis dependiendo del atributo argumental del relato:

1. **Elipsis de estructura:** Se utilizan por motivos dramáticos. En este caso se oculta información que podría desvelar la trama que provoca la intriga, la tensión, el suspense. Asimismo, cuando al ser mostrado el sentido general del relato varía. Este tipo de elipsis puede ser objetiva cuando se suprime información completa de lo que no se quiere revelar, y subjetiva cuando se plantea la historia desde el punto de vista de uno de los personajes.

2. **Elipsis de contenido:** Se recurren a ellas cuando hay motivos políticos o sociales que lo desaconsejan. Véase la censura que sufrió el cine durante la dictadura franquista. Uno de los casos más espectaculares de esta época (1941-1977) fue la prohibición de proyectar la película *El Crucero Baleares* de Enrique del Campo de 1941. Al no ser del gusto de las autoridades del Ministerio de la Marina, nunca fue exhibida.
3. **Elipsis de acción:** Se produce cuando la acción no tiene lugar en el campo visual de la cámara; se suprime la imagen, pero no el sonido, imprimiendo un momento dramático intenso para el espectador.

- **Transiciones**

Un filme es una aglutinación de una serie de secuencias. La forma en que se hacen las “transiciones” entre una y otras será definitiva para hacer comprensible la historia en su visión global. Retomando su analogía al lenguaje, estaríamos hablando de los signos de puntuación en el lenguaje escrito (Sánchez, 1996, p.150).

Los recursos visuales de transición para pasar de una escena a otra más utilizados, según taxonomía realizada por Fernández Díez y Martínez Abadía (1999), son:

El cambio de plano **por corte**, pasando de una imagen a otra sin ningún dispositivo de transición. El inicio de una imagen **por fundido** y cierre también por fundido a negro. Este recurso provoca una pausa profunda, tras la que se redefinen las líneas maestras de la acción. Otro procedimiento es el **encadenado**, donde se funden dos imágenes al mismo tiempo, dando sensación de paso gradual de una acción a otra. El **barrido**, técnica que consiste en pasar de escena con una panorámica rápida. Las **cortinillas y el iris** son transiciones con formas geométricas, una imagen sustituye a otra mediante ocupación del espacio físico mediante el arrastre o ampliación. (p. 85)

- **Diálogos**

Cuando llegó el cine sonoro, se unió al filme los diálogos sincronizados con la acción de la historia. Este hecho lo dotó de un realismo que antes no era posible cuando se usaban las notaciones gráficas para aclarar al público lo que sucedía en la película. Los diálogos nos permiten reconocer a los distintos personajes de la historia. Dotándoles de las características propias de cada uno, tanto por el acento, por el idioma o por el nivel cultural. Surge entonces un problema. Cuando una película era exportada a otro país con idioma distinto, había que doblarla. Este recurso se generalizó, y Jean Mitry escribió sobre este fenómeno diciendo que restaba al público una gran parte de informaciones, incluso puede hacer incomprensible la historia cuando ésta se basa en equívocos inducidos por la presencia en el film de distintas lenguas (Mitry, 1990).

Las imágenes en el cine pueden ser por sí solas evidentes sin la ayuda del diálogo, que a veces puede resultar reiterativo. Los diálogos pueden estar procesados de forma que se reciten delante de cámara, como en teatro. También se pueden elaborar utilizando los dispositivos cinematográficos, resultando un óptimo ajuste al dispositivo.

- **Espacio**

“Nunca antes del cine, nuestra imaginación había sido llevada a un ejercicio tan acrobático de la representación del espacio como ese al que nos obligan las películas en que se suceden continuamente primeros planos y largas tiradas, vistas descendentes y ascendentes, normales y oblicuas, según todos los rayos de la esfera” (Epstein, 1947, p.103).

Este párrafo, extraído del libro de Jean Epstein *“El cine del diablo”*, sirve perfectamente para abrir este capítulo dedicado al espacio cinematográfico. Un espacio particular que permite una gran plasticidad. El espectador toma posición de puntos de vista que en la realidad le sería imposible.

Los espacios que aparecen en el marco delimitado por el cuadro y que se denominan campo (Aumont et al, 1996) pueden ser dramáticos si se resalta el espacio donde tiene lugar la acción; plásticos si el espacio está sujeto a consideraciones estéticas. Los espacios pueden ser *reproducidos* (la cámara filma un espacio que existe en la realidad) o *creados* (lo que conocemos como decorados).

Como hemos indicado antes, el campo es el espacio que podemos observar en un filme, pero aquello que queda fuera de este campo no es menos importante por la relación de proximidad con lo que se ve. El espectador no solo interpreta lo que ve, sino que intuye, imagina, según la información que le ofrece lo visible, lo que no ve. Hay una reconstrucción de un todo a partir de una parte, la visible, por medio de un ejercicio de imaginación del público (Tora, 1976).

Como señalábamos al principio, el espacio cinematográfico hace que el espectador tenga el don de la ubicuidad, ya que puede estar en todos los escenarios donde se desarrollan las distintas acciones, por muy lejanos que estén unos de otros. Además, les ofrece perspectivas y puntos de vista que en la realidad no podrían acceder: vistas aéreas, subterráneas, fondo del mar...)

- **Tiempo**

Como apuntamos en otro capítulo, la noción de tiempo es una de las aportaciones más interesantes que ha incluido el cine respecto a otras manifestaciones artísticas como la fotografía o la escultura.

Para Marcel Martín, el cine incluye una triple idea de tiempo: el propio de la proyección (lo que dura la película), el de la acción (duración diegética de la historia narrada), y el percibido (impresión subjetiva del espectador de la duración de la película) (Martín, 2002)

Gracias al cine podemos ver lo que sucede en días o en unos cuantos segundos, como la apertura de una flor, gracias a la aceleración del tiempo. El cine manipula el tiempo a su antojo, permitiendo efectos que en la vida real son

impensables. Hemos hablado de la aceleración, pero también podemos ralentizar una acción e incluso detener el tiempo.

Hay una serie de estructuras temporales que se utilizan en un filme: *Tiempo condensado*, que es el se utiliza normalmente en todos los filmes. Lo que hace es resumir en un tiempo determinado (90, 120 minutos) una acción que sucede en días, años o siglos. *Tiempo fiel*, raramente utilizado en las películas. Se trata de no utilizar ningún tipo de elipsis temporales. La película dura lo mismo que la historia que narra. *Tiempo intertemporal*, utiliza de manera arbitraria el tiempo. Puede ser la representación en una misma escena de sucesos ocurridos en tiempos distintos. *Tiempo no lineal*, lo que conocemos más popularmente con un vocablo inglés: Flashback. Se trata de una regresión en el tiempo con respecto al presente que sucede en la acción (García, 1996).

- **Códigos gráficos, sonoros y visuales**

- **Códigos gráficos**

Se tratan de cualquier notación escrita sobre las imágenes que no pertenece a ella. Cualquier rótulo o cartel que aparezca en la imagen filmada no son códigos gráficos. Es decir, estos códigos se utilizan a posteriori.

Cassetti los clasifica en (Cassetti et al, 2002):

1. **Didascálicos:** que se utilizan para integrar lo que se observa en la imagen. Se usaban en el cine mudo para los diálogos, también son explotados como localizadores del lugar geográfico donde transcurre la acción y cuando se quiere determinar el tiempo transcurrido entre una escena y otra (un año después). En algunas películas se utilizan textos más largos que los anteriores al principio del filme, para aportar datos que tienen relevancia para la comprensión global de la película o para ponernos en antecedentes sobre cuestiones que servirán para entender posteriormente el filme.
2. **Títulos:** Denominados de crédito, nos dan información sobre los aspectos técnicos de la película (equipo técnico, director, banda sonora, etc.)

3. **Subtítulos:** Son aquellos que se integran en la parte inferior del cuadro. Sirven para traducir los diálogos al idioma donde se exhibe el filme. Asimismo, hay partes que el diálogo se produce en otro idioma distinto al de la película, entonces se utilizan subtítulos en el fragmento oportuno.
4. **Elementos textuales:** Son aquellos que, como decíamos al principio, forman parte de la imagen filmada. Pudiendo tener una incidencia en la trama de la historia, permitiendo introducir información que deben tener las peculiaridades inherentes de lo verbal frente a lo visual (p.96).

- **Códigos sonoros**

La clasificación que se realiza sobre el sonido va unida a su localización en función de la imagen. De esta forma nos encontramos con *sonido en campo o In*, que se asocia a que se vea en cuadro la fuente sonora. *Sonido fuera de campo u Off*, se produce al mismo tiempo que la acción, pero no se visualiza la fuente. *Sonido off u Over*, la fuente no existe en la acción, no es diegética. Procede de otro tiempo o lugar.

Los sonidos pueden ser diegéticos<sup>66</sup>, aquellos que se producen en campo o fuera de campo; y no diegético (extradiegético) o los sonidos off (Zunzunegui, 2003).

Hay que aclarar que cuando nos referimos a sonidos englobamos los tres tipos en los que los dividió Hueso, esto es: Voz humana, ruidos y música (Hueso, 1983).

- **Códigos visuales**

Son aquellos que están presentes en la propia imagen y de las propiedades físicas que puede observar el espectador. De estos códigos hay que resaltar aquellos que emanan del poder icónico de la imagen, esto significa el

---

<sup>66</sup> Diégesis: "Historia comprendida como pseudo-mundo, como universo ficticio cuyos elementos se ordenan para formar una globalidad" (Aumont et al, 1996, p.114)

potencial semántico que contiene la imagen para difundir no sólo el significado manifiesto, sino también el latente.

Cassetti realiza una clasificación de estos códigos en cuatro bloques (Cassetti et al, 2002):

1. **La perspectiva**, con la que se pretende sustituir la tercera dimensión en la imagen, en definitiva, provocar la profundidad (profundidad de campo)<sup>67</sup> de la que carece la imagen.
2. **El encuadre**, el espacio donde se selecciona la parte de la realidad que se va a mostrar. Existen diferentes tipos de planos dependiendo del tamaño, de la angulación y la duración. El tamaño lo determina las dimensiones que adquieren los personajes, de esta forma nos encontramos con planos detalle, primer plano, plano medio, plano americano, plano general, gran plano general. Hay cierta arbitrariedad en este terreno. En lo que respecta a la angulación, se refiere al ángulo en que se coloca la cámara con respecto al motivo a filmar. Puede ser picado (desde arriba), contrapicado (desde abajo), frontal (a la altura de los ojos de los personajes), cenital. En cuanto a la duración, nos podemos encontrar planos que duren una fracción de segundo hasta todo un filme.
3. **La iluminación**, puede ser neutra para conseguir un ambiente realista, o presente que cambia los significados objetivos de lo que se capta, aportando unos valores implícitos a la imagen.
4. **La movilidad**, los movimientos de cámara se generalizan a partir de los años 20 con Murnau y Vertov como pioneros. Es uno de los códigos más específicos del cine. El movimiento se puede dar en los objetos representados como en la propia cámara. Los más conocidos son: *Panorámica*, que puede ser horizontal, vertical, circular, descriptiva... En todos los casos la cámara se mueve sobre su propio eje. *Travelling*, que

---

<sup>67</sup> "Lo que se define como profundidad de campo es la distancia, medida según el eje del objetivo, entre el punto más cercano y el más alejado que permite una imagen nítida (para un ajuste determinado). (Aumont et al, 1996, p.34).



puede ser de acercamiento, de alejamiento, lateral, de seguimiento o combinado con panorámica. En este caso el movimiento se realiza instalando la cámara en un dispositivo móvil. Es el movimiento de cámara máspreciado, por el alto valor subjetivo que tiene (p.84-91).

- **Montaje**

El montaje representa una de las características más significativas del lenguaje cinematográfico. Es sobre todo el arte de la asociación y ordenación de todo el material que moviliza una película (Aumount et al, 1996)

El montaje está compuesto por tres grandes bloques operacionales: La selección del material filmado, sonidos e inscripciones gráficas; la combinación de esos elementos y, por último, la unión física de los distintos fragmentos seleccionados. El fin de estas operaciones es la de conseguir, a partir de unidades separadas, un todo global que es la película. Para Marcel Martín, “El montaje es la organización de planos de un filme en determinadas condiciones de orden y duración. (Ibíd.: 54). Aunque se puede considerar a esta definición como restringida.

Este proceso consigue que el público que ve el resultado final tenga reacciones psicológicas, donde los sentimientos y emociones juegan un papel principal y subjetivo. “Esto nos hace reflexionar que el montaje no es sólo manejar los *espacios y tiempos*, sino hacer una selección, ordenarla y precisar las imágenes y sonidos que atienden la comprensión efectiva de la película” (Romagera I Ramió, 1991, p.35)

Hay, en el montaje, una intención de suscitar en el público emociones o sensaciones. Dependiendo del grado de esas intenciones, Marcel Martín diferencia entre *montaje narrativo* y *montaje expresivo*. “El primero se da cuando el autor trata de hacer comprensible el progreso de la historia, quizá sin más pretensiones. El segundo resulta de una intención del realizador de impactar por medio de los sentidos, generando en el espectador una serie de procesos de

naturaleza psicológica” (Martín, 2002, p.168). Para conseguir la complicidad del público es necesario mantener al espectador en estado de atención, y esto se logra dotando a cada toma de una información que no contenía la anterior, además de provocar carencias que hagan desear ver la siguiente (Aumont, 1996). Aquí se plantea la necesidad de definir *toma*. Para Martín (2002) es “el segmento de film que se rueda desde que entra en funcionamiento la cámara hasta que se corta. La adición de las tomas da como resultado las *escenas* y *secuencias*. Las escenas provienen del teatro, haciendo alusión a una misma situación espacial o temporal. En cuanto que secuencia, que es un vocablo del cine, es la unión de tomas que configuran una acción” (pp. 151-152).

Las impresiones de ritmo y movimiento son estudiadas por Noël Burch con respecto al montaje. Para él es a consecuencia del montaje que hay una sensación de estos dos parámetros que sólo se observa en el cine (Burch, 1970).

- **Tipos de montajes**

Partiendo de la base de que los planos son unidades espacio-temporales, se nos plantea un problema: cómo mostrar escenas que ocurren al mismo tiempo. El cine no tardó en solucionar este inconveniente. Se dieron cuatro respuestas básicas para paliar el problema: la simultaneidad de acciones.

1. Mostrar las acciones que se dan el mismo lugar con la utilización de la profundidad de campo.
2. Que tengan lugar en el mismo encuadre por medio de la doble exposición.
3. Mostrarlas de forma sucesiva.
4. Realizar un montaje alterno

El *montaje alterno* consiste en presentar de manera alternativa acciones diferentes, que se suceden en espacios distintos. “Obliga al espectador a considerar la sucesión de imágenes y leerla como dos sucesos diegéticamente simultáneos y alejados del espacio” (Zunzunegui, 2003, pp.162-163). Una variable del montaje alterno es el *montaje paralelo*, donde las acciones que se presentan

de forma alternativa no corresponden al mismo tiempo en la historia. Es decir se retrocede (flashback) o se avanza (flash-forward) en el tiempo con respecto a la acción presente en el filme. Otra variable del montaje altero es el *montaje convergente* “separación física de grupos en conflicto que convergen hacia un único lugar en un único tiempo” (Zunzunegui, 2003, p.163). Es decir, acciones que se dan en espacios distintos y que coinciden en el tiempo, son mostrados alternativamente hasta que coinciden en un único espacio y, por supuesto, en el mismo tiempo.

No podemos, hablando de montaje cinematográfico, dejar de hacer referencia a dos personajes que aportaron visiones diametralmente opuestas respecto al modo de realizar el montaje en el cine. Nos referimos a André Bazin y S.M. Eisenstein. Bazin mantenía *cine como arte de lo real* (Zunzunegui, 2003, p.164) Lo que le interesaba a Bazin del cine era que registrara de la forma más fidedigna posible la realidad cotidiana. Abogaba por la no manipulación posterior de las tomas. Dando como alternativa al montaje clásico (del que abominaba) el plano secuencia con profundidad de campo, que permitiera una unión perfecta entre el realismo narrativo y el realismo perceptivo. Esto obligaba al espectador a participar en el sentido de la película, detectando por él mismo las relaciones implícitas que por medio del montaje no se muestran abiertamente en la pantalla (Zunzunegui, 2003).

La otra cara de la moneda la encontramos en Eisenstein, que polemizaba contra el concepto de realismo. Propone cambiar la noción de plano por la de fragmento, el espacio donde se encuentran una serie de componentes que se pueden disponer según principios formales (volumen, contraste, duración, luz, movimiento, ritmos...) (Ibíd.). El montaje fue su manera esencial de dar forma a estos fragmentos “el film se considera como objeto de significación, discurso organizado, reconstrucción de la realidad, que no es sino un mero punto de partida, siendo el de llegada el descubrimiento de sus leyes significativas puestas al descubierto gracias al trabajo fílmico.” (Ibíd.).

Fue decisivo por la contribución que hizo a la técnica del montaje como parte esencial en el lenguaje cinematográfico. Rechazaba el artificio escenográfico y a la vez atribuye a los personajes y a la interpretación una importancia de primer orden. Para Eisenstein, “el cine no tiene la obligación de representar la *realidad* sin intervenir en ella, sino mostrar esa realidad dando al mismo tiempo un cierto juicio ideológico sobre ella (ideología política) (Aumont et al, 1996).



# 3. Análisis

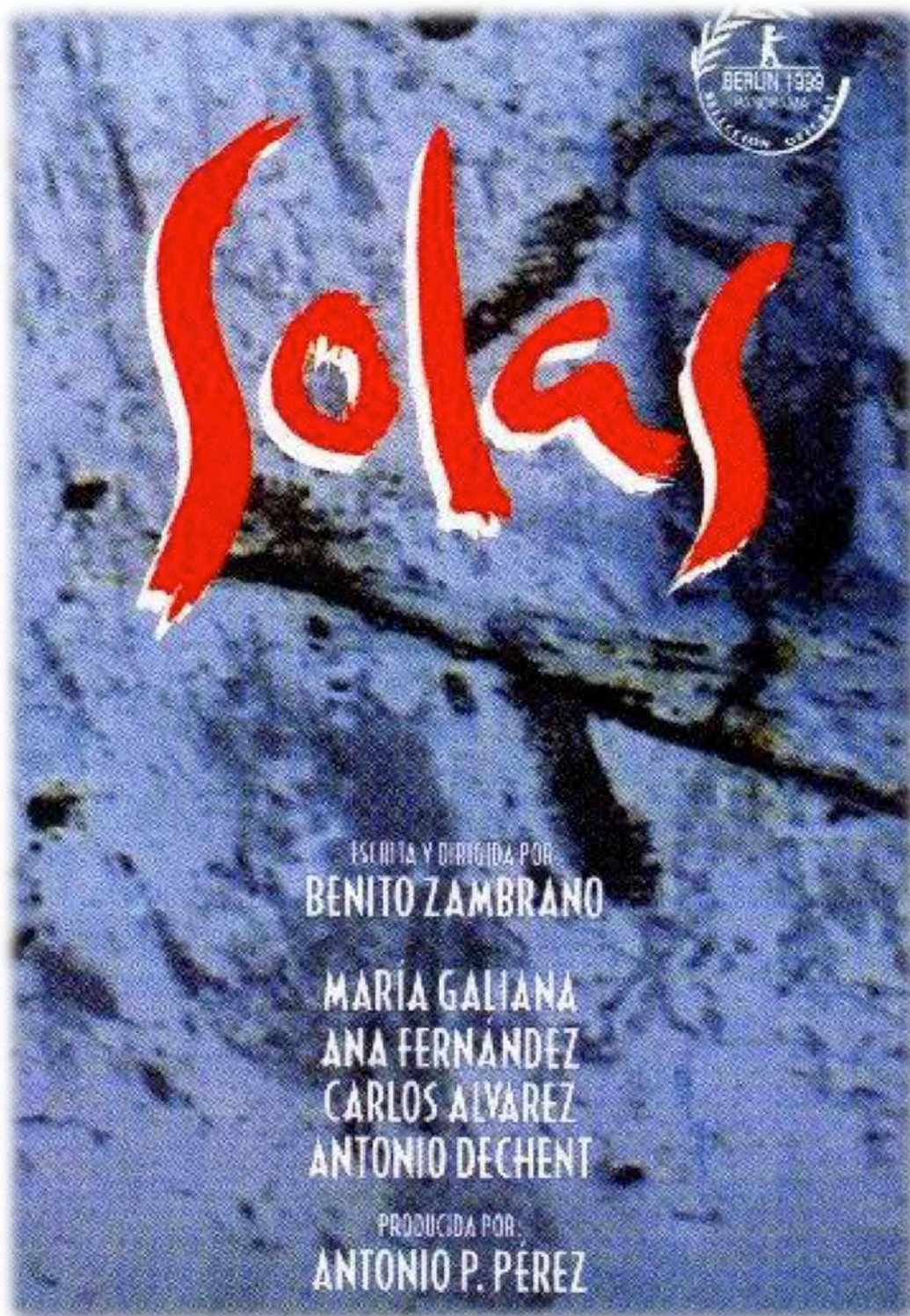
## Fílmico y de

## Contenido





## ***Solas*, Benito Zambrano, 1999**







### 3.1. *Solas*, Benito Zambrano, 1999

*Solas* se rodó en 29 días de 1998, en el barrio sevillano de San Bernardo y en Carmona (Sevilla). Película intimista y de carácter cotidiano, se aleja del tópico andaluz cuando toca temas como la soledad, el maltrato, la marginalidad o el alcoholismo. El productor Antonio Pérez tarda dos años en conseguir 600.000€ para lograr rodar el filme. A esto hay que sumar la necesaria aportación de los trabajadores de la película. Posee un carácter universal, porque los problemas que aborda son universales. Asimismo, Zambrano no busca la localización espacial en la historia, intentando una ubicación neutra que refuerza dicha universalidad. La cinta fue distribuida por Nirvana Films, estrenándose el 4 de marzo de 1999. El público, en principio, fue reacio al visionado del filme, pero tras las excelentes críticas y premios cosechados, los cines vieron cómo la afluencia de público aumentaba hasta alcanzar 945.165 espectadores y una recaudación de 3.676.080,47€.

Acude al Festival Internacional de Cine de Berlín (La Berlinale), donde obtiene los Premios del Público de la Sección Panorama, el de Arte y Ensayo y el Ecuménico. También consigue premios en Brasil, Chicago, Tokio, etc. Logra cinco Goyas, en la edición del año 2000, entre los que se encuentran Mejor director novel, Mejor guion original, Mejor interpretación femenina de reparto, Mejor actor revelación y Mejor actriz revelación. La película es distribuida en más de cincuenta países, algo desconocido en el cine andaluz. José Carlos Plaza la adapta como obra teatral. En un encuentro digital para *elmundo.es*<sup>68</sup>, Benito Zambrano, ante la pregunta de “poner un *happy-end* tan forzado”, responde: *Siempre es un riesgo y sabíamos que el final iba a estar en el límite entre el happy end y un final feliz a medias. Pensé que después de hora y media sufriendo con la película, el espectador se merecía un respiro de esperanza.*

---

<sup>68</sup> Disponible en Internet el 10-09-2015 en: <http://www.elmundo.es/encuentros/invitados/2001/01/250/>

### 3.1.1. Identificación <sup>69</sup>

- Señas de identidad: Once fragmentos del filme dirigido por Benito Zambrano en 1999. Interpretada María Galiana (Madre), Ana Fernández (María), Carlos Alvarez-Novoa (Vecino), Antonio Dechent (Médico), Paco de Osca (Padre), Juan Fernández (Juan), Miguel Alcívar (EL Gordo), Pilar Sánchez (Limpiadora), Concha Galán (Limpiadora), Paco Tous (Socio de Juan), Rosario Lara (Jefa de limpieza), Pepa Faraco (Cajera), Estrella Távora (Enfermera), José Manuel Seda (Vigilante), Magdalena Barbero (Mujer enfermo), Sebastián Haro (Enfermo), Práxedes Nieto (Carnicero), Manolo Linares (Invidente), Pilar Romero (Enfermera 2), Gloria de Jesús (Madre autobús), Benito Cordero (Enfermo autobús), María Alfonsa Rosso (Vieja del carro), Rosario Pardo (Aistente social), Milagrosa Lozano (Mujer Centro Social), Mariana Cordero (Mujer Centro Social), Ana Aguilar (Mujer Centro Social), Maica Sánchez Caballero (Telefonista), Miguel A. Martos (Ligón), Federico Rivelott (Habitual bar), Talco (El perro Aquiles). Rodada en 35 mm. Color. Panorámico. Duración de la película: 101 minutos. Lugares de rodaje: Sevilla y Carmona. Guion de Benito Zambrano. Director de fotografía: Tote Trenas. Productoras: Maestranza Films.
- Género: Drama
- Sinopsis: María malvive en un oscuro apartamento de un barrio miserable, trabaja eventualmente como chica de la limpieza y, casi con cuarenta años, descubre que está embarazada de un hombre que no la ama. Su soledad es tan grande que sólo encuentra consuelo en la bebida. Su madre, que ha consumido su vida al lado de un hombre violento e intolerante, no tiene ni siquiera el consuelo de tenerla cerca. Con motivo del ingreso de su marido en un hospital, la madre visita a María en su apartamento y conoce a un vecino viudo que vive con su perro. La relación que se establece entre estos tres náufragos alivia sus soledades y deja una puerta abierta a la esperanza.

<sup>69</sup> Esta información sobre las películas, para todo nuestro cuerpo de estudio, se ha recabado del Ministerio de Cultura (<http://www.mcu.es>)

### 3.1.2. Deconstrucción de escenas

**Escena 1.** Duración: 18 segundos. Nº de planos: 1

I. Acciones o situaciones:

Madre e hija (María) andan por la calle camino de casa. María le dice a su madre que van a entrar al bar para que le feliciten un número de teléfono. La madre, reacia, comenta que habrá muchos hombres, María, desabrida, le dice que, por suerte, esto no es el pueblo.

II. Recursos expresivos:

- Imagen

Planificación: PA. Angulación neutra.

Movimientos de cámara: Travelling de acompañamiento a los personajes. Angulación neutra.

Composición: Ningún personaje está en ningún caso en fuera de campo. Punto de vista objetivo (el de la cámara). Se utiliza la profundidad de campo. Los movimientos de los personajes en la escena se adecuan a la situación requerida en cada momento.

Iluminación: Natural. Sin fuertes contrastes. Cálida. Intención de conseguir verosimilitud con el entorno donde se sitúa la acción (Calle).

Signos presentes: Barrio. Vestuario de personajes.

- Sonido: Voces en IN del diálogo de los personajes en sonido directo. Sonido ambiente.
- Montaje: Analítico. Sintético. Interno.

**Escena 2.** Duración: 20 segundos. Nº de planos: 3

I. Acciones o situaciones:

María y la madre están en la cocina. La madre le pregunta en qué va a trabajar. María, brusca e irónica, contesta que en qué va a trabajar, quitando la mierda de otros. No tienes que avergonzarte, yo estuve sirviendo desde los doce años, replica la madre. Qué está diciendo, no me ponga de ejemplo su vida, contesta María despreciativa. La madre, asombrada, le contesta que es lo único que tiene. Pues para usted, replica María en el mismo tono hosco, yo con la mía tengo bastante, concluye mientras sale de la cocina.

## II. Recursos expresivos:

- Imagen

Planificación: PG de conjunto. PMC. Angulación neutra.

Movimientos de cámara: Observamos movimiento de reencuadre cuando los personajes se mueven en escena y paneo de seguimiento. Resto en plano fijo.

Composición: Ningún personaje está en ningún caso en fuera de campo, están en campo los personajes o el personaje que habla en ese instante. Punto de vista objetivo (el de la cámara). Se utiliza la profundidad de campo. Los movimientos de los personajes en la escena se adecuan a la situación requerida en cada momento.

Iluminación: Artificial. Contrastada. Fría. Intención de conseguir verosimilitud con el entorno donde se sitúa la acción (Cocina)

Signos presentes: Cocina. Tratamiento de usted.

- Sonido: Voces en IN del diálogo de los personajes en sonido directo. Sonido ambiente.
- Montaje: Al corte. Analítico. Sintético. Continuo.

**Escena 3.** Duración: 55 segundos. Nº de planos: 15

## I. Acciones o situaciones:

María se peina en el cuarto de baño con intención de irse. La madre le comenta que el médico le ha dicho que su padre está mejor. Ese médico es muy buena persona, se preocupa mucho de tu padre, continúa la madre. María, brusca, le dice que para eso le pagan. Tiene muy buen corazón, le contesta la madre convencida. Cuando se gana un buen sueldo es muy fácil tener buen corazón, contesta María áspera. Hay mucha gente rica que no tiene buen corazón, replica la madre. Y mucha gente pobre que tampoco lo tiene, nadie tiene buen corazón y en esta ciudad menos todavía. Cada uno barre para su bolsillo, y a los demás que le den por culo, sentencia María. La madre, incrédula, le dice que hay mucha gente mala y buena en todas partes. Otro día me lo cuenta, responde María enfadada. Respétame, por favor, suplica la madre, soy tu madre. Es que dice usted cada cosa que me saca de quicio, alega María. Eres igual que tu padre, todos los problemas los pagas conmigo, protesta la madre. Haberlo dejado, le inquiera María. ¿Quieres que me vaya?, pregunta la madre. Yo no he dicho eso, contesta María con tono más conciliador. Me tengo que ir, dice María mientras se dirige a la puerta. La madre le aconseja que no se moje la mano (tiene una herida), que si lo hace no se va a curar nunca.

## II. Recursos expresivos:

- Imagen

Planificación: PMC en escorzo. PP. PPP. Angulación neutra.

Movimientos de cámara: Observamos movimiento de reencuadre cuando los personajes se mueven en escena y paneos de seguimiento. Resto en plano fijo.

Composición: Ningún personaje está en ningún caso en fuera de campo, están en campo los personajes o el personaje que habla en ese instante. Punto de vista objetivo (el de la cámara). Se utiliza la profundidad de campo. Se utiliza un trasfoco. Los movimientos de los personajes en la escena se adecuan a la situación requerida en cada momento.

Iluminación: Artificial y natural. Contrastada. Cálida. Intención de conseguir verosimilitud con los entornos donde se sitúan las acciones (Cocina. Cuarto de baño)

Signos presentes: Personajes.

- Sonido: Voces en IN del diálogo de los personajes en sonido directo. Sonido ambiente.
- Montaje: Al corte. Analítico. Continuo. Interno

**Escena 4.** Duración: 33 segundos. Nº de planos: 4

#### I. Acciones o situaciones:

En la recepción de un hotel, María y dos compañeras limpian. Aparecen por el fondo tres hombres que hablan de negocios y se dirigen a donde se encuentra María pasando una mopa. Lejos de cuidar de no pisar lo que limpia María, pisan de forma indiferente. María monta en cólera diciendo que todos son iguales, que todos son unos hijos de puta, lanzando la escoba contra el carro de la limpieza hasta que llegan las compañeras para tranquilizarla.

#### II. Recursos expresivos:

- Imagen

Planificación: PG. PD. PP. Angulación neutra.

Movimientos de cámara: Travelling de acompañamiento y descubriendo el escenario. Observamos movimiento de reencuadre cuando los personajes se mueven en escena. Resto en plano fijo.

Composición: Ningún personaje está en ningún caso en fuera de campo, están en campo los personajes o el personaje que habla en ese instante. Punto de vista objetivo (el de la cámara). Se utiliza la profundidad de campo. Los movimientos de los personajes en la escena se adecuan a la situación requerida en cada momento.

Iluminación: Artificial. Contrastada. Cálida.

Signos presentes: Batas. Útiles limpieza. Trajes.

- Sonido: Voces en IN del diálogo de los personajes en sonido directo. Sonido ambiente.
- Montaje: Al corte. Analítico. Sintético. Continuo.

**Escena 5.** Duración: 24 segundos. Nº de planos: 6

#### I. Acciones o situaciones:

La madre llega a la habitación donde está su marido en el hospital, y éste le pregunta dónde ha estado. Ella contesta, que dónde va a estar, en casa de su hija. Él la olfatea, como un sabueso, y le dice, con cara de repugnancia, que huele a macho. La madre agacha la cabeza, humillada, avergonzada y se separa de la cama lentamente con la cabeza gacha y semblante culpable.

#### II. Recursos expresivos:

- Imagen



Planificación: PG de conjunto. PP de escorzo. PPP.

Picado y Angulación neutra.

Movimientos de cámara: Observamos movimiento de reencuadre cuando los personajes se mueven en escena. Resto en plano fijo.

Composición: Ningún personaje está en ningún caso en fuera de campo, están en campo los personajes o el personaje que habla en ese instante. Punto de vista objetivo (el de la cámara). Se utiliza la profundidad de campo. Los movimientos de los personajes en la escena se adecuan a la situación requerida en cada momento.

Iluminación: Artificial. Contrastada. Cálida.

Signos presentes: Cama. Rebeca negra.

- Sonido: Voces en IN del diálogo de los personajes en sonido directo. Sonido ambiente. Música en OFF.
- Montaje: Al corte. Analítico. Sintético. Continuo.

**Escena 6.** Duración: 2 minutos 20 segundos. Nº de planos: 12

#### I. Acciones o situaciones:

María y el hombre (casado) con el que mantiene una relación, y del que se ha quedado embarazada, están en una habitación. Ella quiere que la acompañe para abortar; él le dice que se sabe quién es la madre, pero el padre puede ser cualquiera. María indignada, hace ademán de darle una bofetada, mientras le llama hijo de puta. No me montes numeritos que te parto la cara, dice él al tiempo que le retiene la mano. ¿Vas a venir conmigo?, pregunta María. Él se acerca a María, colocando su rostro junto al de ella y le dice que no puede, que debe salir de viaje. Yo también tengo que trabajar, protesta María. No te preocupes por eso, yo hablo

con tu jefe, le dice mientras la acaricia y la besa insinuante. Todo te va a salir bien, le dice, al tiempo que le besa los labios, la cara... Gime mientras le ordena “chúpame la canija como tú sabes”, tomándola de la cabeza y forzando que se agache hasta ponerla de rodillas. Ella se resiste y él, enfadado, le recrimina que sea mala. En ese momento y en esa postura, María le dice que quiere tener al niño. Tú estás loca, exclama irritado él. Entre los dos, suplica María. No, contesta él. Podíamos intentarlo, susurra María. El qué, replica él, violento. No dices nada, pues voy a hablar yo: “Si lo que necesitas es una polla, yo te presto la mía. Hasta ahí llega nuestra relación. ¿Me he explicado? Para ser madre hace falta ser una mujer de una vez; y tú solo eres media mujer. La otra media está alcoholizada”.

## II. Recursos expresivos:

- Imagen

Planificación: PMC. PPP. Contrapicado. Picado  
Angulación neutra.

Movimientos de cámara: Observamos movimiento de reencuadre cuando los personajes se mueven en escena. Paneos verticales. Resto en plano fijo.

Composición: Ningún personaje está en ningún caso en fuera de campo, están en campo los personajes o el personaje que habla en ese instante. Punto de vista objetivo (el de la cámara). Los movimientos de los personajes en la escena se adecuan a la situación requerida en cada momento.

Iluminación: Natural. Contrastada. Cálida.

Signos presentes: Desnudez. Habitación hostel.

- Sonido: Voces en IN del diálogo de los personajes en sonido directo. Sonido ambiente.

- Montaje: Al corte. Analítico. Continuo. Interno

**Escena 7.** Duración: 28 segundos. Nº de planos: 8

I. Acciones o situaciones:

La madre acompaña, haciendo punto, a su marido en la habitación del hospital. Él le pregunta si ha sido un buen hombre. Ella contesta, titubeante, que sí, aunque me pegaste algunas veces. Pero, ¿me porté como un hombre?, insiste él. En casa nunca faltó la comida, sentencia ella. Pero un hombre, ¿he sido un buen hombre?, insiste él. No entiendo lo que me quieres decir, contesta ella angustiada. Déjalo. Vieja tonta; tú nunca entiendes nada, comenta con desprecio y condescendencia.

II. Recursos expresivos:

- Imagen

Planificación: PP escorzo y picado. PP perfil y angulación neutra.

Movimientos de cámara: Planos fijos.

Composición: Ningún personaje está en ningún caso en fuera de campo, están en campo los personajes o el personaje que habla en ese instante. Punto de vista objetivo (el de la cámara).

Iluminación: Natural. Contrastada. Cálida.

Signos presentes: Punto de cruz.

- Sonido: Voces en IN del diálogo de los personajes en sonido directo. Sonido ambiente.
- Montaje: Al corte. Analítico. Continuo.

**Escena 8.** Duración: 1 minuto 57 segundos. Nº de planos: 17

I. Acciones o situaciones:

María cena con el vecino y le cuenta que el cabrón de su padre se jugaba a las cartas todo lo que ganaba. El hijo puta cobraba y se iba derecho a jugárselo. Y encima a callar, si rechistabas te molía a correazos. Mis hermanos se fueron cuando pudieron. Mi hermana se casó con el primero que se lo pidió. Así le va. Y yo me quedé hasta que me cansé. ¿Y tú por qué no te casaste?, pregunta el vecino. Por exigente; porque no quería caer en la misma mierda que mi madre. O porque tuve mala suerte; los hombres buenos no me gustaban, y el que me gustó se casó con mi mejor amiga, concluye María. Aquí en la ciudad hay muchos hombres, dice el vecino, ¿no encontraste a ninguno? Eres muy chismoso, recrimina, burlona María. Perdona, se disculpa el vecino, es deformación profesional. Como estoy jubilado me dedico a chismorrear. Por mí no se preocupe, contesta María sonriendo, me lo estoy pasando bien. Un poco de chismorreo viene bien. En el pueblo lo odiaba, y aquí lo echo de menos, una no tiene con quién desahogarse; se lo va guardando y al final se te hace un callo en el estómago. Brindemos por el chismorreo, propone María. ¿Qué me preguntaste antes?, le recuerda María, ah, sí, que si no había encontrado ningún hombre: unos pocos, y me fui a enamorar del más cabrón. Toda mi vida intentando no caer en el error de mi madre y caigo en uno más grande, se lamenta María. El hijo de puta me ha dejado preñada, y encima me manda a tomar por culo, concluye amargamente mientras toma un sorbo de vino.

## II. Recursos expresivos:

- Imagen

Planificación: PP. PMC a PP. PPP. Angulación neutra.

Movimientos de cámara: Travelling de acercamiento.

Planos fijos.

Composición: Ningún personaje está en ningún caso en fuera de campo, están en campo los personajes o el personaje que habla en ese instante. Punto de vista objetivo (el de la cámara).

Iluminación: Artificial. Contrastada. Cálida.

Signos presentes: Vino. Mesa donde cenan.

- Sonido: Voces en IN del diálogo de los personajes en sonido directo. Sonido ambiente. Música en OFF.
- Montaje: Al corte. Analítico. Continuo.

**Escena 9.** Duración: 21 segundos. Nº de planos: 7

I. Acciones o situaciones:

María y el vecino se toman una copa después de cenar. Ella le comenta que la semana siguiente va a practicarse un aborto y que está asustada. Él protesta diciendo que está en contra del aborto. Ella le contesta firme que él no es el que va a abortar. De todas maneras estoy en contra, dice el vecino en tono reprobatorio. Me importa un coño si estás en contra o a favor, el problema es mío y yo decido, concluye María.

II. Recursos expresivos:

- Imagen

Planificación: PMC. Angulación neutra.

Movimientos de cámara: Planos fijos.

Composición: Ningún personaje está en ningún caso en fuera de campo, están en campo los personajes o el personaje que habla en ese instante. Punto de vista objetivo (el de la cámara).

Iluminación: Artificial. Contrastada. Cálida.

Signos presentes: Bebida.

- Sonido: Voces en IN del diálogo de los personajes en sonido directo. Sonido ambiente.
- Montaje: Al corte. Analítico. Continuo.

### 3.1.3. Dimensión narrativa

#### I. Universo diegético:

Marco geográfico: Andalucía.

Marco social: Barrio marginal de la Andalucía autonómica.

Marco Histórico: Andalucía, 1998.

#### II. Personajes:

*María*, Mujer sin esperanza ni sueños y alcohólica.

*Madre de María (Rosa)*, Madre protectora, bondadosa y sufridora.

*Vecino*, Anciano jubilado. Solitario. Bondadoso.

#### III. Escenarios: Calle. Habitación hospital. Cocina. Habitación hostel. Salón.

#### IV. Relato/Historia:

Orden: Real

Duración: Igual a la real en las escenas analizadas.

Focalización: Externa.

### 3.1.4. Interpretación

Las protagonista absolutas, en las que pivota todo el universo narrativo, son las mujeres que aparecen en la película, que por otro lado dan sentido simbólico y funcional al título de la película. Filme que se aleja de los estereotipos y la identidad cultural que ha transmitido el cine a lo largo de la historia. Huye de los tópicos de la “folclórica”, el “gitano”, el “torero”, la “flamenca”, etc.

María es una mujer despechada con la vida, alguien que ha desistido de sus sueños y la esperanza. Se refugia en la bebida y lleva una vida precaria, en

un barrio marginal, con trabajos inciertos de limpiadora. No cree en la bondad del ser humano, ni en sus buenas intenciones, ni quiere que nadie la ayude. Todo lo circunscribe a la esfera material y económica **(Ilustración 3)**. El hombre es su gran enemigo, porque siempre le ha hecho daño, la ha despreciado o ha sido causa de dolor e infelicidad **(Ilustraciones 4 y 8)**.

María reniega de su familia y del pueblo de donde proviene, como foco y génesis de su situación. Padre alcohólico, jugador y que maltrata a la madre y a sus hijos, marcan a una mujer que huyó a la ciudad para evitar el asfixiante entorno familiar y rural **(Ilustraciones 1 y 8)**. No obstante, sitúa el centro de su frustración en la madre con la que se relaciona de manera brusca, resentida y distante; donde la ausencia de cariño es la tónica, por su parte, en la relación. Le achaca que no hiciera, ni haga nada por evitar la situación de maltrato y humillación. Que se resigne con una forma de vida que ella ni entiende, ni acepta **(Ilustración 2)**.

Todos estos reproches esconden el miedo o la certeza de que ella ha cometido los mismos errores que censura y odia en su madre. Se queda embarazada de un hombre casado y éste se desentiende de la situación, humillándola e infravalorándola como persona y mujer **(Ilustración 6)**. María no es mejor que su madre, ni tan diferente, a pesar de esa actitud descarada, autosuficiente e impertinente que enarbola. De hecho, tiene miedo de parir a su hijo para que éste sufra lo mismo que ella, aunque defiende el derecho al aborto como algo que le pertenece decidir, sin permitir que sean otros, con sus escrúpulos morales, los que resuelvan una cuestión que solo le atañe a ella **(Ilustraciones 8 y 9)**.

La madre de María (Rosa), es la portadora de los valores tradicionales de la sociedad patriarcal **(Ilustración 1)**. Madre (*Mater dolorosa*)<sup>70</sup> que cuida y protege a los suyos y a quien la rodea, porque es una mujer bondadosa y generosa. Pero Rosa no es la madre, al uso, que hemos podido ver a través de la

---

<sup>70</sup> “madre sufridora que observa cómo sus hijos son maltratados por la vida y que incluso pueden llegar a maltratarla a ella”. (Guarinos, 2008: 117).

historia del cine; madre castradora que controla y coarta la libertad de sus hijos o la madre que se siente plena y feliz en el contexto doméstico, que vive para y por sus hijos y marido. Rosa, contradiciendo, el paradigma de madre “al uso”, es feliz si los que la rodean son felices. Su bienestar depende de el de los demás. Lo asume como normal y se siente satisfecha cuando los que la rodean son felices, aun cuando es humillada, maltratada o despreciada (**Ilustraciones 3, 5 y 7**).

En la película se habla con acento andaluz, pero se utiliza, este rasgo dialectal, para dar carácter y entidad a una realidad, alejándose del sesgo hiperbólico, peyorativo o cómico que se ha asignado, a esta pronunciación, durante décadas en el cine español.

Estereotipos	Personaje
No contiene	María (Protagonista)
Mater Dolorosa	Rosa (Protagonista)

Roles	Personaje
Dependiente	Rosa
Autónoma	María



**Ilustración 1:** Fotograma Secuencia 1



**Ilustración 2:** Fotograma Secuencia 2





**Ilustración 3:** Fotograma Secuencia 3



**Ilustración 4:** Fotograma Secuencia 4



**Ilustración 5:** Fotograma Secuencia 5



**Ilustración 6:** Fotograma Secuencia 6



**Ilustración 7:** Fotograma Secuencia 7



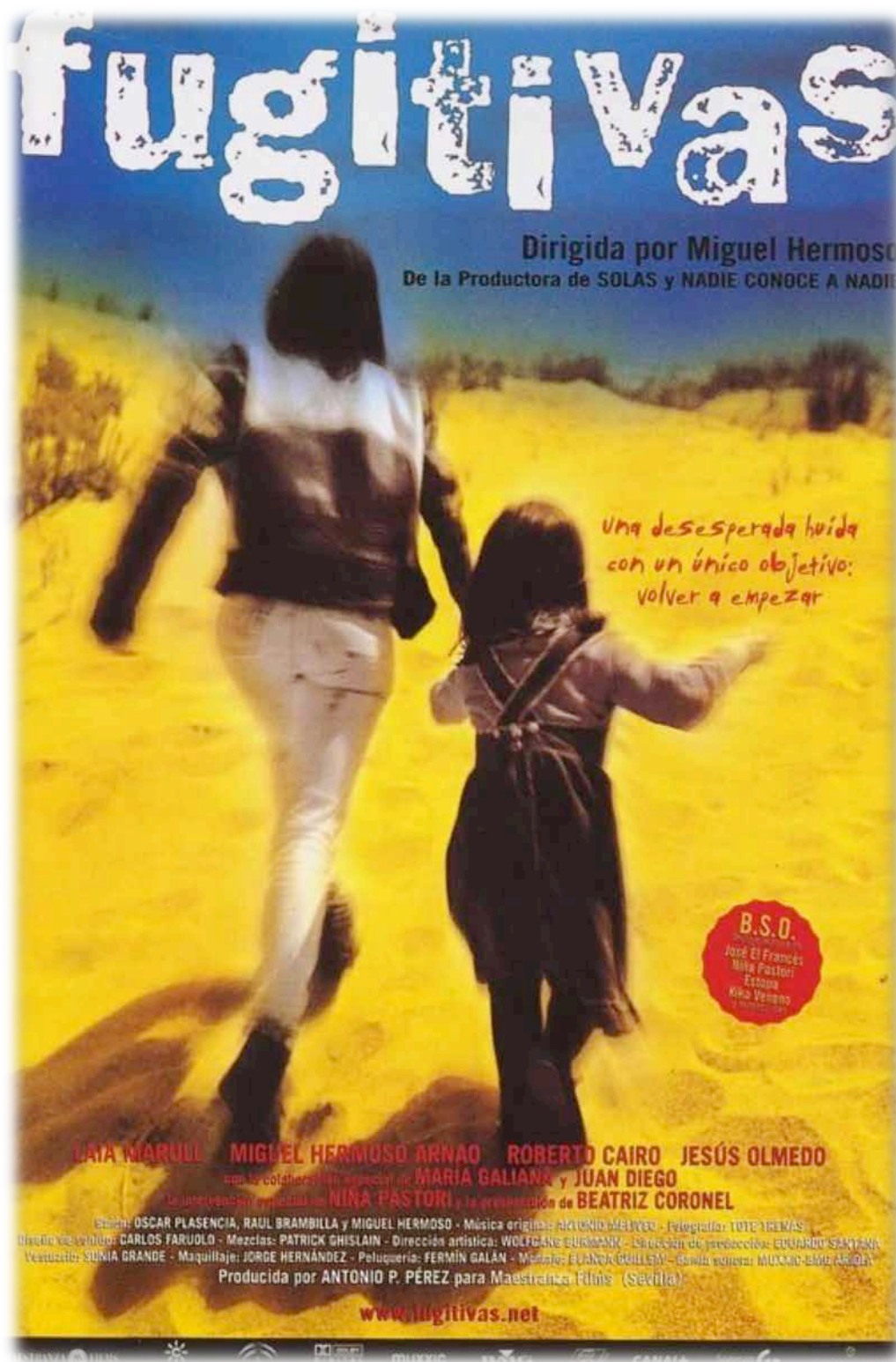
**Ilustración 8:** Fotograma Secuencia 8



**Ilustración 9:** Fotograma Secuencia 9



# ***Fugitivas***, Miguel Hermoso, 2000





### 3.2. *Fugitivas*, Miguel Hermoso, 2000

La película fue producida por Antonio Pérez, cabeza visible de la productora andaluza Mestranza Films, siendo el quinto filme que rodara el director granadino Miguel Hermoso. Participa en su producción Canal Sur Televisión y la Televisión Valenciana. Nos encontramos con otra película, como la anterior *Solas*, protagonizada por mujeres, en una *road movie* que las lleva a un viaje al Sur. Pero el viaje no es solo físico a través de continuos cambios de escenarios, sino que comporta un desplazamiento emocional de las protagonistas Tony y Laura. Fue rodada en Tarifa, Cádiz, el Puerto de Santa María, Chipiona, Caños de Meca, Algeciras, Carmona, Puente Genil y Madrid. Produciéndose la acción en lugares donde huye del tópico de los pueblos turísticos y blancos.

Posee el filme una dosis generosa de flamenco, aclara el director, que no niega su afición por el mundo del lumpen, de los marginados en contextos urbanos. La banda sonora corrió a cargo del malagueño Antonio Meliveo, y oímos artistas como Niña Pastori, que ostenta un pequeño papel en el filme, Khaled, Vicente Amigo, Estopa o José el Francés. Laia Marull, que da vida al personaje de Tony, asegura que el desgarró del flamenco también desgarró a Tony, afirmando que al inicio a Tony le molesta mucho la niña (Laura, interpretado por Beatriz Coronel), pero será ésta quien le vaya tocando viejas heridas que le abren el corazón. Para Antonio Pérez, productor, las dos protagonistas son herederas de *Thelma y Louise* (Ridley Scott, 1991).

Se estrenó el 6 de octubre de 2000, obteniendo 81.611 espectadores. La crítica fue positiva y en cuanto a premios, consiguió dos Goyas: Mejor Actriz Revelación (Laia Marull) y Mejor Canción Original para Manuel Malou. En el Laudarle International Film Festival logra el premio Mejor Actriz (Laia Marull) y la banda sonora de Antonio Meliveo.<sup>71</sup>

---

<sup>71</sup> Fuentes: fotogramas.es; (Gómez Pérez, 2013).

### 3.2.1. Identificación

- Señas de identidad: Once fragmentos del film dirigido por Miguel Hermoso en 2000. Interpretada por Laia Marull (Tony) , Beatriz Coronel (Laura), Juan Diego (Raimundo), María Galiana (Ascensión), Miguel Hermoso (Maxi), Roberto Cairo (Moco), Jesús Olmedo (Juanjo), Niña Pastori , Santiago Ramos, Antonio Dechent. Rodada en 35 mm. Color. Panorámico. Duración de la película: 98 minutos. Lugares de rodaje: Cádiz: Tarifa, Puerto de Santa María, Chipiona, Caños de Meca, Algeciras y Cádiz; Sevilla: Carmona. Córdoba: Puente Genil, Madrid. Guion de Oscar Plasencia, Raúl Brambilla y Miguel Hermoso. Director de fotografía: Tote Trenas. Productoras: Maestranza Films
- Género: Drama
- Sinopsis: Nacida en un barrio marginal, Tony se oculta tras su imagen de mujer dura. Junto a su novio, Juanjo, y dos colegas, deciden realizar un atraco a un despacho de loterías de Madrid. Por una carambola del destino, Tony se ve obligada a huir en compañía de una extraña niña (Laura) de siete años. Rumbo al sur, las dos chicas luchan desesperadamente por sobrevivir entre unas gentes y un paisaje desconocidos para ellas.

### • 3.2.2. Deconstrucción de escenas

**Escena 1.** Duración: 1 minuto 29 segundos. Nº de planos: 25

#### I. Acciones o situaciones:

Flor, madre de Laura, hace el amor con un cliente, de forma rutinaria. Laura está sentada en el pasillo muy seria oyendo al cliente gemir. Mira a la puerta, se levanta y entra. Mamá, dice Laura. El cliente se asombra y pregunta qué pasa, quién es. Flor intenta tranquilizarlo diciendo que es su hija. Laura, ¿qué quieres?, pregunta Flor. Me duele la tripa, dice Laura. Serán gases, contesta la madre, enfadada. Tómate



una Aspirina y métete en la cama; y cierra la puerta, le dice gritando. Por fa, me duele, exclama Laura. La cabeza te va a doler del palo que te voy a dar, le contesta la madre. Laura no se mueve. La madre le grita que deje de joderle la vida. Laura sigue inmóvil. Flor toma una caja de cigarrillos y se la lanza mientras dice: Laura, he dicho que largo. El cliente ante la situación propone que lo dejen, que con la niña ahí no puede seguir. Flor lo convence diciéndole que la deje hacer a ella, mientras lo besa y acaricia, no te preocupes por la niña, prosigue mientras se coloca encima del cliente. Laura, ante la situación, decide llamar la atención y se orina. Flor lo ve y, muy enfadada, dice: ahora sí que te las cargado, se te van a quitar las ganas de burlarte de mí, mientras hace el ademán de levantarse. Laura, asustada, sale de la habitación corriendo y cerrando la puerta tras de sí, mientras la madre sigue gritando.

## II. Recursos expresivos:

- Imagen

Planificación: PP de conjunto cenital. PG. PP. PMC.

Angulación neutra.

Movimientos de cámara: Observamos movimiento de reencuadre cuando los personajes se mueven en escena. Paneo vertical. El resto se filma en plano fijo.

Composición: Ningún personaje está en ningún caso en fuera de campo, están en campo los personajes o el personaje que habla en ese instante. Punto de vista objetivo (el de la cámara). Se utiliza la profundidad de campo manteniendo a foco al personaje en primer término y al del segundo. Los movimientos de los personajes en la escena se adecuan a la situación requerida en cada momento.



Iluminación: Artificial. Sin fuertes contrastes. Cálida. Intención de conseguir verosimilitud con el entorno donde se sitúa la acción (Habitación y pasillo)

Signos presentes: Desnudez. Zapatillas de Laura.

- Sonido: Voces en IN del diálogo de los personajes en sonido directo. Sonido ambiente.
- Montaje: Al corte. Analítico. Sintético. Continuo.

**Escena 2.** Duración: 48 segundos. Nº de planos: 11

I. Acciones o situaciones:

Flor, prepara a su hija Laura para que su hermano Juanjo la lleve con su padre a Andalucía. Está presente Tony, compañera de su hermano. A tu padre le encantará verte, comenta Flor, le vendrá bien una temporada en el sur, ¿verdad?, mirando a Tony y esperando su aprobación. Tony le responde con un gesto de indiferencia. Flor continúa diciendo que allí hace mucho sol y que, como comprenderás, este no es el mejor ambiente para una niña, sobre todo porque... Oye, tía, le interrumpe Tony, a mí no me tienes que dar explicaciones. Aparece Juanjo para ver si todo está preparado. Flor toma una foto, en la que al dorso está la dirección de donde tienen que ir, y se la da a Juanjo junto con las llaves del coche. Flor se agacha a la altura de Laura y le pide que se porte bien y que no le dé guerra a su padre. Se abrazan.

II. Recursos expresivos:

- Imagen

Planificación: PG. PP. PML de conjunto. Angulación neutra.

Movimientos de cámara: Observamos movimientos de reencuadre cuando los personajes se mueven en escena o se desplazan. Travelling de seguimiento. Travelling de acercamiento combinado con paneo vertical. El resto se filma en plano fijo.

Composición: Ningún personaje está en ningún caso en fuera de campo, están en campo los personajes o el personaje que habla en ese instante. Punto de vista objetivo (el de la cámara). Se utiliza la profundidad de campo. Los movimientos de los personajes en la escena se adecuan a la situación requerida en cada momento.

Iluminación: Artificial. Sin fuertes contrastes. Cálida.

Signos presentes: Bata de Flor. Muñeca de Laura.

- Sonido: Voces en IN del diálogo de los personajes en sonido directo. Sonido ambiente.
- Montaje: Al corte. Analítico. Sintético. Continuo.

**Escena 3.** Duración: 27 segundos. Nº de planos: 7

#### I. Acciones o situaciones:

Laura y Tony viajan juntas en coche (Juanjo las abandonó, huyendo con el dinero del atraco que perpetraron junto con dos compinches más, a los que, a su vez, traicionaron después del golpe). Tras haberle enseñado la foto de su padre, Tony le dice a Laura que mejor que se parezca al padre que a la madre. Laura guarda la foto muy seria. Tony, viendo su expresión, le dice que era una broma, a lo que Laura le responde que no le importa. ¿Vives con tu madre?, pregunta Laura. Mi madre murió cuando yo tenía tu edad, le responde Tony cariacontecida. Tengo hambre, dice

Laura. Yo también, comenta Tony. En el próximo sitio paramos.

## II. Recursos expresivos:

- Imagen

Planificación: PP. Angulación neutra.

Movimientos de cámara: Observamos movimiento de reencuadre cuando los personajes se mueven en cuadro. Planos fijos.

Composición: Ningún personaje está en ningún caso en fuera de campo, están en campo los personajes que habla en ese instante. Punto de vista objetivo (el de la cámara).

Iluminación: Natural. Uniforme. Cálida.

Signos presentes: Foto. Cazadora roja de Laura.

- Sonido: Voces en IN del diálogo de los personajes en sonido directo. Sonido ambiente.
- Montaje: Al corte. Analítico. Continuo.

## **Escena 4.** Duración: 11 segundos. Nº de planos: 3

### I. Acciones o situaciones:

Tony ha tenido que huir, abandonando a Laura, de los compinches que dejó plantados después del atraco y que le persigue. Cuando los despista, vuelve a por Laura. Cuando la encuentra le pregunta si está bien. Laura le contesta que se escondió y que lleva “mucho tiempo esperándola”.

### II. Recursos expresivos:

- Imagen

Planificación: PML de conjunto. Angulación neutra y Picado.

Movimientos de cámara: Observamos movimiento de reencuadre cuando los personajes se mueven en cuadro. Planos fijos.

Composición: Ningún personaje está en ningún caso en fuera de campo, están en campo los dos personajes o el personaje que habla en ese instante. Punto de vista objetivo (el de la cámara). Se utiliza la profundidad de campo. Los movimientos de los personajes en la escena se adecuan a la situación requerida en cada momento.

Iluminación: Natural. Uniforme. Cálida.

Signos presentes: Personajes. Ruinas.

- Sonido: Voces en IN del diálogo de los personajes en sonido directo. Sonido ambiente.
- Montaje: Al corte. Analítico. Continuo.

**Escena 5.** Duración: 1 minuto 11 segundos. Nº de planos: 13

I. Acciones o situaciones:

Tony se dispone a robar un coche. Lo fuerza para abrirlo. Laura, que está en un puente, la ve y se dirige hacia ella. Tony desbloquea el volante con los pies. Cuando Laura llega a su altura le pregunta, asombrada, si va a robar un coche. Tony le pide silencio y Laura le dice que eso está mal. No tienes siempre ganas de orinar, pues hazlo allí enfrente, le propone Tony. Ahora no quiero, responde Laura. Tony desmonta la parte inferior del volante para poder acceder a los cables del arranque. Mangar es una de las tres “emes”, dice Laura, refiriéndose a *No matar, no mangar, no mentir*. Déjame en paz, niña. Si no quieres venir conmigo, lárgate, y te buscas la vida tú sola, dice Tony alterada, mientras sigue puenteando el contacto del coche..

## II. Recursos expresivos:

- Imagen

Planificación: PP. PG. PA. GPG. Angulación neutra.

Movimientos de cámara: Observamos movimiento de reencuadre cuando los personajes se mueven en escena. Movimiento de grúa acompañando evolución del personaje, variando el tamaño en plano de éste y con combinación de paneo. Planos fijos.

Composición: Ningún personaje está en ningún caso en fuera de campo, están en campo los dos personajes o el personaje que habla en ese instante. Punto de vista objetivo (el de la cámara). Se utiliza la profundidad de campo. Los movimientos de los personajes en la escena se adecuan a la situación requerida en cada momento.

Iluminación: Natural. Uniforme. Cálida.

Signos presentes: Muñeca. Coche.

- Sonido: Voces en IN del diálogo de los personajes en sonido directo. Sonido ambiente. Música OFF.
- Montaje: Al corte. Analítico. Sintético. Continuo.

**Escena 6.** Duración: 1 minuto 02 segundos. Nº de planos: 5

## I. Acciones o situaciones:

Tony abandona a Laura en la carretera. Laura, cabizbaja, camina por el arcén con su muñeca y su bolsito. En un cambio de rasante aparece el coche de Tony y se para a su altura. Laura la mira e indiferente, se sienta en una piedra que hay en el arcén. Tony abre la ventanilla, suspira y sonríe. Tony conduce mientras Laura, en el asiento de atrás, mira a través de la ventana trasera, de espaldas a Tony.

## II. Recursos expresivos:

- Imagen

Planificación: PD. PML. GPG. PP. PP. Angulación neutra.

Movimientos de cámara: Observamos movimiento de reencuadre cuando los personajes se mueven en escena. Paneo vertical. Planos fijos. Travelling seguimiento.

Composición: Ningún personaje está en ningún caso en fuera de campo, están en campo los dos personajes o el personaje que tiene el protagonismo. Punto de vista objetivo (el de la cámara). Se utiliza la profundidad de campo. Los movimientos de los personajes en la escena se adecuan a la situación requerida en cada momento.

Iluminación: Natural. Uniforme. Fría. Penumbra.

Signos presentes: Muñeca. Carretera.

- Sonido: Sonido ambiente. Música en OFF.
- Montaje: Al corte. Analítico. Sintético. Elipsis.

**Escena 7.** Duración: 1 minuto. Nº de planos: 14

## I. Acciones o situaciones:

Tony va a mostrarle, por primera vez, el mar a Laura. Ésta va con los ojos vendados. Se paran y Tony le quita la venda a Laura, diciéndole que abra los ojos. Laura ve el mar y Tony le pregunta qué le parece. Qué fuerte, exclama Laura. La primera vez que yo vi el mar, comenta Tony, también me taparon los ojos. ¿Quién lo hizo?, pregunta Laura. Mi padre, contesta Tony. Me dijo, Papamoscas, siempre me llamaba así, vas a ver la única cosa que es más bonita que un filete con patatas, dice Tony imitando la voz. ¿Y dónde está

ahora tu padre?, pregunta Laura. No lo sé, responde Tony.  
¿Por qué no le vamos a buscar?, inquiera Laura. Ya no vale la pena, dice Tony, permaneciendo las dos mirando al mar.

## II. Recursos expresivos:

- Imagen

Planificación: PG de conjunto cenital. PPP. GPG. PG.

Angulación neutra.

Movimientos de cámara: Observamos movimiento de reencuadre cuando los personajes se mueven en escena. Planos fijos.

Composición: Ningún personaje está en ningún caso en fuera de campo, están en campo los dos personajes o el personaje que habla en ese instante. Punto de vista objetivo (el de la cámara) y subjetivo (personaje). Se utiliza la profundidad de campo. Los movimientos de los personajes en la escena se adecuan a la situación requerida en cada momento.

Iluminación: Natural. Uniforme. Cálida.

Signos presentes: Venda. Mar.

- Sonido: Voces en IN del diálogo de los personajes en sonido directo. Sonido ambiente. Música OFF.
- Montaje: Al corte. Analítico. Sintético. Continuo.

**Escena 8.** Duración: 51 segundos. Nº de planos: 12

### I. Acciones o situaciones:

Tony y Laura han encontrado al padre de ésta (Raimundo). Están en una mesa de una venta y el padre dice, con fuerte acento andaluz, que está muy guapa, muy crecida y muy bien alimentada. Muy bien, ya la he visto y ahora se la llevas a su santa madre. No la he traído para que la veas,

sino para que te quedes con ella, replica Tony. ¿Cómo me voy a quedar con ella en la venta?, pregunta Raimundo. Pues donde te hemos encontrado, contesta Tony. La madre, es la madre, tiene sus derechos, dice el padre. Yo qué sé, será que renuncia a sus derechos, comenta Tony. Y por qué coño va a renunciar, es su hija, coño, la ha criado, tiene la obligación, y no lo digo yo, lo dice la ley, la ley no confía en los padres, sino en las madres. Déjame de ley, dice Tony alterada, yo me voy, me largo. Pero, ¿cómo que te vas a largar?, replica Raimundo, es que lo mismo no soy el padre, (gritando). Medio Madrid puede ser el padre, coño. Laura, dolida con lo oye, decide irse. Tony, visiblemente contrariada, le recrimina lo que ha provocado. La ha asustado, ¡hostia!, exclama.

## II. Recursos expresivos:

- Imagen

Planificación: PML de escorzo. PMC. PG. Angulación neutra.

Movimientos de cámara: Observamos movimiento de reencuadre cuando los personajes se mueven en escena. Movimiento de grúa siguiendo la ida de Laura hacia la puerta del mesón. Planos fijos.

Composición: Ningún personaje está en ningún caso en fuera de campo, están en campo los dos personajes o el personaje que habla en ese instante. Punto de vista objetivo (el de la cámara). Se utiliza la profundidad de campo. Los movimientos de los personajes en la escena se adecuan a la situación requerida en cada momento.

Iluminación: Artificial. Contrastada. Cálida.

Signos presentes: Mesón. Medalla. Güisqui.



- Sonido: Voces en IN del diálogo de los personajes en sonido directo. Sonido ambiente.
- Montaje: Al corte. Analítico. Continuo.

**Escena 9.** Duración: 1 minuto. 04 segundos. Nº de planos: 12

I. Acciones o situaciones:

Laura está, junto a su muñeca, tendida sobre las vías del tren. Tony llega y le dice que se levante. Laura se niega y dice que se quiere morir. Vamos, deja de hacer tonterías, le dice Tony. Me quiero morir, nadie me quiere, continúa Laura sollozando. Estoy sola. No digas eso, claro que te quieren, intenta consolar Tony. ¿Quién?, pregunta Laura. Después de un silencio, ante la incómoda pregunta, Tony le contesta: escucha, no necesitas que nadie te quiera para vivir, no necesitas a nadie, me oyes, a nadie. Como yo, yo tampoco. ¿Tú me quieres?, le pregunta Laura. Tony, titubeante le dice que bueno, sí, claro que te quiero. Lo dices para que no me quiera morir, si me quisieras no me llevarías con mi padre. No es eso, Laura, es que yo me tengo que ir de viaje al extranjero.

II. Recursos expresivos:

- Imagen

Planificación: PG de conjunto contrapicado. PP. PM de conjunto. Angulación neutra.

Movimientos de cámara: Observamos movimiento de reencuadre cuando los personajes se mueven en escena. Planos fijos.

Composición: Ningún personaje está en ningún caso en fuera de campo, están en campo los dos personajes o el personaje que habla en ese instante. Punto de

vista objetivo (el de la cámara). Se utiliza la profundidad de campo. Los movimientos de los personajes en la escena se adecuan a la situación requerida en cada momento.

Iluminación: Artificial. Contrastada. Cálida.(Exterior. Noche. Estación de tren).

Signos presentes: Vías. Muñeca.

- Sonido: Voces en IN del diálogo de los personajes en sonido directo. Sonido ambiente.
- Montaje: Al corte. Analítico. Continuo.

**Escena 10.** Duración: 1 minuto. 02 segundos. Nº de planos: 21

#### I. Acciones o situaciones:

Tony está en un mesón hablando con Raimundo para que se quede con su hija. Éste se niega diciendo: Ese es tu problema, esa niña me importa un huevo, si está ahí en la puerta que se quede pidiendo limosna. ¿Pidiendo limosna?, se pregunta Tony, incrédula e indignada. Sí, pidiendo limosna, contesta Raimundo. En ese instante, Tony le da un puñetazo, tirándolo al suelo. Lo recoge un compañero, riéndose y diciendo: qué hostia te ha pegado. Tony le golpea otra vez en la entrepierna. Raimundo cae de nuevo doliéndose y quejándose. Llevar a tu hija a un orfanato... Me cago en dios, exclama enfurecida Tony, mientras le lanza una patada. Entra corriendo Laura, pidiendo a gritos, a Tony, que lo deje, no le pegues más, vámonos de aquí. Raimundo se levanta y recrimina a Tony diciendo que se habrá quedado “descansaíta”. Debería partirte la cabeza, grita Tony. Pues pártemela y así acabamos de una puta vez, me metéis en el nicho con mi abuelo.

#### II. Recursos expresivos:

- Imagen

Planificación: PP. PD. PM de conjunto. PMC. Picados.

Angulación neutra.

Movimientos de cámara: Observamos movimiento de reencuadre cuando los personajes se mueven en escena. Paneos verticales y horizontales. Planos fijos.

Composición: Ningún personaje está en ningún caso en fuera de campo, están en campo los dos personajes o el personaje que habla en ese instante. Punto de vista objetivo (el de la cámara). Se utiliza la profundidad de campo. Los movimientos de los personajes en la escena se adecuan a la situación requerida en cada momento.

Iluminación: Artificial. Contrastada. Cálida. (Mesón)

Signos presentes: Mesón. Puñetazos.

- Sonido: Voces en IN del diálogo de los personajes en sonido directo. Sonido ambiente.
- Montaje: Al corte. Analítico. Continuo. Dinámico. Interno.

**Escena 11.** Duración: 35 segundos. Nº de planos: 2

#### I. Acciones o situaciones:

Laura hace punto de cruz. A su lado se encuentra Tony, sobre el regazo de Ascensión, que la mece maternalmente.

#### II. Recursos expresivos:

- Imagen

Planificación: PD. PP. PG de conjunto. GPG.

Contrapicado. Angulación neutra.

Movimientos de cámara: Paneo vertical y horizontal. Movimiento de grúa que asciende desde plano de personajes.

Composición: Ningún personaje está en ningún caso en fuera de campo. Punto de vista objetivo (el de la cámara). Los movimientos de los personajes en la escena se adecuan a la situación requerida en cada momento.

Iluminación: Natural. Uniforme. Cálida. Intención de conseguir verosimilitud con el entorno donde se sitúa la acción (Patio vivienda)

Signos presentes: Punto de cruz. Hamaca.

- Sonido: Silencio. Música OFF.
- Montaje: Al corte. Analítico. Sintético. Continuo.

### 3.2.3. Dimensión narrativa

#### I. Universo diegético:

Marco geográfico: Madrid y Andalucía.

Marco social: España democrática.

Marco Histórico: Andalucía, primera década del siglo XXI

#### II. Personajes:

*Tony*, Joven criada en el extrarradio sin ninguna ayuda desde niña. Dura y descreída.

*Laura*, Niña de siete años, vive con su madre prostituta que no le presta atención. Desubicada y con ausencia de afectos.

*Ascensión*, Tía de Raimundo, padre de Laura, mantiene la fantasía de que tuvo una hija que se le murió. Humana, marchosa y tierna.

*Flor*, Madre de Laura. No atiende a su hija, ni le importa que la vea prostituirse. Egoísta y fría.

*Raimundo*, Padre de Laura. Cantaor de flamenco. Quiere vivir su vida sin ataduras. Atormentado y solitario.

III. Escenarios: Habitación. Salón. Carretera. Mesón. Playa.

IV. Relato/Historia:

Orden: Real

Duración: Igual a la real en las escenas analizadas.

Focalización: Externa.

### 3.2.4. Interpretación

*Road movie* y *Buddy movies*<sup>72</sup> femenina y andaluza, donde dos mujeres huyen de quienes las persiguen y de una vida que no les gusta. Laura, niña de siete años, vive el desafecto de su madre que solo le preocupa su carrera de prostituta y mantener, así su forma de vida. Nos muestra la película una mujer-niña fuerte, a pesar de sus experiencias vitales, de sus carencias afectivas. Otorgando un plus de valentía a este personaje desarraigado, marginado y maduro a pesar de su corta edad (**Ilustración 10**). Uno de los signos que observamos, para constatar su condición de “niña”, es la muñeca que siempre lleva consigo, quizás para remarcar esa identidad infantil que, desde el punto de vista emocional, se aleja del tópico de niña pusilánime, asustadiza y dependiente (**Ilustración 15**). Aunque esto no minimice su carencia y necesidad de afecto, común en todas las personas. Este extremo lo comprobamos cuando Laura le dice a Tony que estuvo mucho tiempo esperándola. El doble sentido de la frase encierra esta necesidad de hallar a alguien que la quiera, le muestre afecto y cariño. Necesidades que no consigue cuando conoce a su padre (**Ilustraciones 13, 17 y 18**). La otra gran protagonista del filme es Tony. Su nombre es Toñi, pero no le gusta que le llamen así. Tony la masculiniza (**Ilustración 14**), la hace más fuerte en un entorno hostil donde la debilidad no se perdona. Chica dura que se

<sup>72</sup> Este término identifica a las películas de “colegas” que, en principio, son diferentes y que se ven forzados a entenderse en pos de conseguir un objetivo. En el trayecto, los personajes comparten intimidades y fraguan una sólida amistad. A lo largo de la historia del cine dichas parejas han estado formadas por hombres.

protege del exterior con un caparazón de insensibilidad y frialdad (**Ilustración 11**). Sola desde niña, ha aprendido a sobrevivir, a ser fuerte, a no amedrentarse. Es por ello que se identifica con Laura e intenta protegerla y ayudarla, dejando ver ternura y necesidad de cariño. Se indigna ante la injusticia y actúa, quizás porque ella es fruto de la marginalidad y el abandono (**Ilustraciones 12, 15, 7 y 19**). Al final encuentra ese refugio geográfico y sentimental que siempre añoró (**Ilustración 20**).

Flor, madre de Laura, se nos presenta como mujer egoísta, sin escrúpulos, que es madre, pero que no ejerce ese papel. Decide librarse de Laura para que ésta no le incomode ni altere su manera de vivir. No es, por tanto, una madre al uso, que cuida, protege y se sacrifica por su hija. Hay un atisbo de sensibilidad que no desarrolla la película, dejando dudas de la psicología de este personaje simplificado y estereotipado (**Ilustración 13**).

Ascensión es la abuela que da la pincelada clásica, enseñándole a Laura hacer punto de cruz. Fantasiosa, no adquiere el rol de abuela clásica y pueblerina. Posee un espíritu joven, libre de prejuicios y supersticiones. Bondadosa y sola, acoge a las protagonistas ofreciéndoles una nueva oportunidad y una vida diferente.

Estereotipos	Personaje
No contiene	Toni (Protagonista)
No contiene	Laura (Protagonista)
Madre Monstruo	Flor
No contiene	Ascensión

Roles	Personaje
Autónoma	Toni (Protagonista)
Autónoma	Laura (Protagonista)
Objeto sexual	Flor
Autónoma	Ascensión

**Ilustración 10:** Fotograma Escena 1**Ilustración 11:** Fotograma Escena 2**Ilustración 12:** Fotograma Escena 3**Ilustración 13:** Fotograma Escena 4



**Ilustración 14:** Fotograma Escena 5



**Ilustración 15:** Fotograma Escena 6



**Ilustración 16:** Fotograma Escena 7



**Ilustración 17:** Fotograma Escena 8



**Ilustración 18:** Fotograma Escena 9



**Ilustración 19:** Fotograma Escena 10





***Ilustración 20:*** Fotograma Escena 11



**Fotograma Escena 4**

## ***Poniente***, Chus Gutiérrez, 2002





### 3.3. *Poniente* (un relato universal sobre el amor), Chus Gutiérrez, 2002

La película nace a raíz de una estancia en Cabo de Gata, en la que la directora Chus Gutiérrez convivió con el paisaje del desierto y el mar, constreñidos cada vez más por los plásticos de los invernaderos. Le interesaba a Gutiérrez mostrar lo que latía debajo de esos plásticos, dejando al descubierto los dos universos que esconden. Todo ello por medio de la mirada de la protagonista Lucía (Cuca Escribano). Chus Gutiérrez explica: “De alguna manera yo misma soy una mezcla de culturas: nací en el sur, a los ocho años me fui a Madrid, luego a Londres, viví cinco años en Nueva York, entre medias pasé temporadas en Marrakech...Supongo que es inevitable que eso surja por algún lado.”<sup>73</sup>

Estamos ante un drama social donde la directora quería mostrar la analogía que hay entre quienes vienen a la España de hoy y los españoles que emigraron. Somos un país de emigrantes. Entrevistó a muchos emigrantes españoles y todos transmitían dolor, desarraigo. Pasaron las mismas miserias que los que ahora vienen a España. En la película todos los personajes sueñan con algo: con montar un chiringuito, con echar raíces, con una vida mejor, con enamorarse. Como anécdota del rodaje quedó la treta de un actor canario en paro que fingió ser marroquí para poder hacer el casting. Lo superó y desveló su juego cuando tuvo miedo de ser descubierto en el momento que le pidieron que debía ensayar con otro actor marroquí. Fue rodada en las provincias de Granada y Almería. Se inspira en los sucesos ocurridos en El Ejido en el año 2000, donde las revueltas y la violencia se desató entre los foráneos y los inmigrantes, aunque la directora no ubica la acción en un entorno concreto, para hacer extensiva la denuncia de la explotación y la marginación. Se estrenó el 13 de septiembre de 2002, consiguiendo 116.549 espectadores. En el festival de cine español, Cinespaña de Toulouse, le otorgaron el premio al guión y a la actuación de Fardi Fatmi. Fue la única película que representó a España en el Festival de Venecia de 2002.<sup>74</sup>

<sup>73</sup> <http://www.fotogramas.es/Peliculas/Poniente/Poniente>

<sup>74</sup> Fuentes: <http://www.fotogramas.es/Peliculas/Poniente>. (Gómez Pérez, 2013).



### 3.3.1. Identificación

- Señas de identidad: Seis fragmentos del filme dirigido por Chus Gutiérrez en 2002. Interpretada por José Coronado (Curro), Cuca Escribano (Lucía), Mariola Fuentes (Perla), A. Dechent (Miguel), A. de la Torre (Paquito), Alfonsa Rosso (María). Rodada en 35 mm. Color. Panorámico. Duración de la película: 96 minutos. Lugares de rodaje: Granada y Almería. Guion de Chus Gutiérrez e Iciar Bollain. Director de fotografía: Carles Gusi. Productoras: Olmo Films y Amboto audiovisual.
- Género: Drama
- Sinopsis: Lucía, una joven maestra que vive en Madrid, regresa a su tierra con su hija Clara tras la muerte de su padre. Allí se encuentra con el pueblo de su infancia, “La Isla”. Al lado de su mundo delimitado por el mar y el constante soplar del viento, Lucía descubre otro universo, el del plástico. Entre esta mezcla de universos vive un mundo pluriétnico fruto de sucesivas migraciones, unos que acaban de llegar, otros que llegaron hace ya varios años y algunos de ellos que han vuelto a su tierra de origen y parecen haber perdido la memoria de su tiempo de exilio. En el aire se respira el miedo, el miedo a otro, el miedo a la diferencia. Lucía decide quedarse en el pueblo-isla para continuar el negocio de su padre, pretexto que ella aprovecha para dar un nuevo giro a su vida.

### 3.3.2. Deconstrucción de escenas

**Escena 1.** Duración: 56 segundos. Nº de planos: 8

I. Acciones o situaciones:

Lucía y María (sobrina y tía respectivamente), hablan en la habitación de Lucía, mientras ésta ordena sus pertenencias con la intención de quedarse en el pueblo. María le advierte de lo erróneo de la decisión por la situación tan tensa que se vive en la localidad. Lucía le reprocha que quizá

su interés en que se vaya sea que su hijo (primo de Lucía), pueda quedarse las tierras que ella ha heredado de su padre, y a las que quiere dedicarse a pesar de las dificultades a las que se enfrenta.

## II. Recursos expresivos:

- Imagen

Planificación: PG. PMC. Contrapicado y angulación neutra.

Movimientos de cámara: Solo observamos movimiento de reencuadre cuando los personajes se mueven en escena. El resto se filma en plano fijo.

Composición: Ningún personaje está en ningún caso en fuera de campo, están en campo los dos personajes o el personaje que habla en ese instante. Punto de vista es objetivo (el de la cámara). Se utiliza la profundidad de campo manteniendo a foco al personaje en primer término y al del segundo. Los movimientos de los personajes en la escena se adecuan a la situación requerida en cada momento.

Iluminación: Artificial. Sin fuertes contrastes. Cálida.

Signos presentes: Crucifijo en pared. Muebles de estilo rústico. María lleva al cuello una medalla dorada de tamaño generoso; su vestimenta es negra, aportando algo de color una rebeca de un azul oscuro; sus manos una encima de otra y a la altura del vientre (recogimiento, disciplina, rigor).

- Sonido: Voces en IN del diálogo de los personajes en sonido directo. Ruidos del sonido ambiente dado en la escena.
- Montaje: Al corte. Analítico. Sintético. Continuo.

**Escena 2.** Duración: 44 segundos. Nº de planos: 9

## I. Acciones o situaciones:

Lucía y Curro se encuentran en la sala de los grupos de presión de riego. Curro lleva unos documentos para que los firme y se deshaga del invernadero. Ella se niega, aun cuando Curro le argumenta la dureza del trabajo y la poca experiencia que posee en esa actividad. Ella se mantiene firme y decidida, despreciándole el bolígrafo que Curro le ofrece para la firma.

## II. Recursos expresivos:

- Imagen

Planificación: PG. PP. Angulación neutra.

Movimientos de cámara: Solo observamos movimiento de reencuadre cuando los personajes se mueven en escena. El resto se filma en plano fijo.

Composición: Ningún personaje está en ningún caso en fuera de campo, están en campo los dos personajes o el personaje que habla en ese instante. Punto de vista objetivo (el de la cámara). Se utiliza la profundidad de campo manteniendo a foco solo al personaje en primer término.

Iluminación: Artificial y natural. Sin fuertes contrastes. Fría, pero tamizada.

Signos presentes: La vestimenta de los personajes son informales, propia de trabajo en zona rural. Bidones, motores, tuberías, etc.

- Sonido: Voces en IN del diálogo de los personajes en sonido directo. Ruidos del sonido ambiente dado en la escena.
- Montaje: Al corte. Analítico. Continuo.

**Escena 3.** Duración: 1 min. 46 seg. Nº de planos: 9**I. Acciones o situaciones:**

Lucía ha pinchado una rueda, no tiene gato, e intenta solucionarlo. Aparece Curro que se ofrece a ayudarle. Curro ve que Lucía tiene manchada la cara y se la limpia. Se miran y él la besa. Lucía le pide que lo haga otra vez después de haberle preguntado por qué lo había hecho, a lo que Curro le contesta: porque hacía tiempo que tenía ganas. Lucía le dice que quiere despedir a Paquito (capataz del invernadero) y que necesita su apoyo. Curro no comparte la decisión y le reprocha de nuevo qué hace allí. Ella le confiesa que necesita demostrarle algo a su padre y a sí misma.

**II. Recursos expresivos:**

- Imagen

Planificación: PG. PP. PM. Angulación neutra.

Movimientos de cámara: Observamos movimiento de reencuadre cuando los personajes se mueven en escena. Travelling horizontal de seguimiento. El resto se filma en plano fijo.

Composición: Ningún personaje está en ningún caso en fuera de campo, están en campo los dos personajes o el personaje que habla en ese instante. Punto de vista es objetivo (el de la cámara).

Iluminación: Artificial y natural. Sin fuertes contrastes. Fría, pero tamizada.

Signos presentes: La vestimenta de los personajes son informales, propia de trabajo en zona rural. Furgoneta antigua. Gato elevador automóvil.



- Sonido: Voces en IN del diálogo de los personajes en sonido directo. Ruidos del sonido ambiente dado en la escena.
- Montaje: Al corte. Sintético. Analítico. Continuo.

**Escena 4.** Duración: 1 min. 43 seg. Nº de planos: 18

I. Acciones o situaciones:

Perla bailando en un club, sugerente y sensual. Lucía la había visto y sale a la calle con ella malhumorada. Se dirigen a la furgoneta y entran en ella. Lucía le reprocha a Perla el porqué no le había dicho a lo que se dedicaba. Ésta, enfadada, le dice que sí, soy puta. Ante la cara de reproche de Lucía, Perla argumenta que su marido le había dejado con los puesto y que tenía que buscarse la vida. Que ella (Lucía), lo tiene muy fácil: eres profesora y ahora tienes un invernadero. En un tono más calmado y confidencial, Perla le comenta que solo enseña, pero que no se acuesta con nadie, echando de menos hacer el amor y darse una alegría al cuerpo. Lucía le confiesa que ella también hace tiempo que no mantiene relaciones íntimas y que solo ha conocido a un hombre que la dejó, aunque es la falta de cariño lo que realmente echa de menos. Rompe a llorar. Perla le pasa un pañuelo y le propone irse a ligar. Lucía dice que ha tenido un mal día.

II. Recursos expresivos:

- Imagen

Planificación: PG. PP. PMC. Angulación neutra.

Movimientos de cámara: Observamos movimiento de reencuadre cuando los personajes se mueven en

escena. Travelling horizontal de seguimiento. Paneo vertical. Planos fijos.

Composición: Ningún personaje está en ningún caso en fuera de campo, están en campo los dos personajes o el personaje que habla en ese instante. Punto de vista objetivo (el de la cámara). Los movimientos de los personajes en la escena se adecuan a la situación requerida en cada momento.

Iluminación: Artificial dentro del club, y natural y artificial en exteriores. Sin fuertes contrastes. Fría, pero tamizada.

Signos presentes: La vestimenta de Perla bailando en el club es muy provocativa y sexy. Luces muy tenues y con dominante rojiza. En el exterior la ropa es sport. Perla lleva la peluca, que utiliza en el club, en la mano. El entorno es muy frío: calle sin asfaltar, montones de arena, bidones, suciedad...

- Sonido: Voces en IN del diálogo de los personajes en sonido directo. Ruidos del sonido ambiente dado en la escena.
- Montaje: Al corte. Sintético. Analítico. Continuo.

**Escena 5.** Duración: 1 min. 18 seg. Nº de planos: 20

I. Acciones o situaciones:

Lucía llega al invernadero. Paquito le dice que no es necesario que venga todos los días, que puede ir a la peluquería o de compras. Lucía no da crédito a lo que oye. Le dice a Paquito que quiere que readmita a un inmigrante que despidió. Paquito le insinúa que dicho trabajador le gusta. Lucía se indigna con el comentario y le comunica que no quiere que vuelva. Paquito se enfada y se muestra violento,

incluso hace el ademán de darle un puñetazo mientras la coge con violencia por el brazo. Mirándola desafiante, Paquito se va dando una patada a una caja que se encuentra en el suelo.

## II. Recursos expresivos:

- Imagen

Planificación: PG. PP. PMC. Angulación neutra.

Movimientos de cámara: Observamos movimiento de reencuadre cuando los personajes se mueven en escena. Planos fijos. Utilización de profundidad de campo.

Composición: Ningún personaje está en ningún caso en fuera de campo, están en campo los dos personajes o el personaje que habla en ese instante. Punto de vista objetivo (el de la cámara). Los movimientos de los personajes en la escena se adecuan a la situación requerida en cada momento.

Iluminación: Natural y artificial. Sin fuertes contrastes. Fría, pero tamizada.

Signos presentes: Paquito viste con un mono de trabajo. Lucía, al llegar al invernadero, se está poniendo una bata de trabajo. Entorno de plantación de tomates en invernadero.

- Sonido: Voces en IN del diálogo de los personajes en sonido directo. Ruidos del sonido ambiente dado en la escena.
- Montaje: Al corte. Sintético. Analítico. Continuo.

**Escena 6.** Duración: 38 seg. Nº de planos: 7

### I. Acciones o situaciones:

Observamos una asamblea de dueños de invernaderos en una nave. Discuten sobre la situación de la cosecha y la problemática laboral con los trabajadores. Lucía, sentada y en segundo plano de la reunión, oye los comentarios sin decir nada.

## II. Recursos expresivos:

- Imagen

Planificación: PG. PML. Angulación neutra.

Contrapicado en un plano general de la nave.

Movimientos de cámara: Observamos movimiento de reencuadre cuando los personajes se mueven en escena. Planos fijos.

Composición: Ningún personaje está en ningún caso en fuera de campo, están en campo todos los personajes o el personaje que habla en ese instante. Punto de vista objetivo (el de la cámara). Iluminación: Natural y artificial. Sin fuertes contrastes. Fría, pero tamizada. Intención de conseguir verosimilitud con el entorno donde se sitúa la acción (Interior de nave).

Signos presentes: Lo más relevante es el entorno donde se desarrolla la escena. Una nave de almacenaje donde se encuentran cajas, plásticos y enseres para los invernaderos. Algunos de los asistentes están sentados en sillas de madera sencillas.

Sonido: Voces en IN del diálogo de los personajes en sonido directo. Ruidos del sonido ambiente dado en la escena.

- Montaje: Al corte. Sintético. Continuo.

### 3.3.3. Dimensión narrativa

#### I. Universo diegético:

Marco geográfico: Pueblo del este de Andalucía

Marco social: Situación de inmigración utilizada como mano de obra barata. Rechazo a lo diferente y desconocido. Ambiente rural y desconfiado.

Marco Histórico: Andalucía, primera década del siglo XXI

#### II. Personajes:

*Lucía*, maestra que vive en Madrid y vuelve a su pueblo después de la muerte de su padre, para hacerse cargo del invernadero. Con el peso de la muerte de su primera hija y haber acabado la relación con su pareja y padre de su hija, se presenta resuelta, activa y decidida a enfrentarse a su futuro.

*Curro*, honrado, pragmático e independiente, desarraigado, se siente atraído por Lucía e intenta ayudarla en su proyecto aunque, a sabiendas de la situación que se vive en el pueblo, le aconseja que no se haga cargo del invernadero.

*Perla*, mujer desubicada, frustrada y sola, tiene que bailar en un club para sobrevivir.

*Paquito*, Hombre de campo, joven pero con una mentalidad cerrada y tirana, desprecia a los inmigrantes, tratándolos como animales.

*María*, Tía de Lucía, es una mujer con una mentalidad conservadora que no entiende ni aprueba la decisión de Lucía de hacerse cargo del negocio de su hermano, padre de Lucía.

#### III. Escenarios: Pueblo en el Poniente andaluz. Denominado mar de plástico.

#### IV. Relato/Historia:

Orden: Real

Duración: Igual a la real en las escenas analizadas.

Focalización: Externa

### 3.3.4. Interpretación

Todo el peso narrativo recae sobre el personaje de Lucía. Llega a un lugar inhóspito que vamos descubriendo a través de su mirada, de sus decisiones, de su determinación. No es, como en la mayoría de filmes clásicos, la mujer pasiva que espera a que el hombre decida las medidas por ella. Toma el papel de protagonista, no solo en la película, sino en su vida, en su futuro, a través de su valentía, de su vitalidad y de su espíritu emprendedor. En las escenas analizadas siempre está presente su carácter resolutivo, tomando decisiones nada fáciles sin dar un paso atrás. Nunca se le ve en la cocina o realizando las labores “propias de la mujer”. Al contrario. Ejecuta trabajos “masculinos”, aun siendo estos penosos y desagradables. Se sitúa al frente de un invernadero donde solo hay hombres, provocando el rechazo de su capataz racista, orgulloso, autoritario y machista (**Ilustraciones 25 y 27**).

A pesar de la amargura que se vislumbra en este personaje por la muerte de su hija ahogada en el mar, su mala relación con el padre muerto y la separación de su pareja, no cesa en construir su vida, su identidad, su universo a través de su independencia, de su libertad de escoger y decidir; incluso cuando todos intentan convencerla de que abandone (**Ilustración 21**). Entre ellos se encuentra Curro, personaje que se enamora de Lucía e intenta protegerla y ayudarla. Lucía, desconfiada y que no espera nada en el terreno sentimental (**Ilustración 24**), también se siente atraída por Curro (**Ilustraciones 22 y 23**).

En definitiva, observamos a una mujer en un universo de hombres racistas, machistas y asustados, que se enfrenta a ese entorno hostil con la fuerza de la que se siente persona antes que mujer, como construcción social establecida, y que desea autoafirmarse frente al padre y al mundo que la rodea por medio de su **independencia** laboral y sentimental (**Ilustraciones 25 y 27**).

Los estereotipos de mujer pasiva, tierna, débil, sumisa, solícita o coqueta quedan descartados en este personaje con actitud feminista y discurso

desafiante, que busca su propio espacio para emparejarse a la mirada masculina reconociendo su rol como sujeto (**Ilustración 26**).

Nos identificamos con su personaje, con su lucha, con sus angustias; alejándonos del melodrama clásico, siendo absoluta protagonista de la película y abandonando ese rol de mujer ama de casa, cuidadora, esposa sufridora que padece, llora y sufre en silencio.

Estereotipos	Personaje
No contiene	Lucía (Protagonista)
La Chica Buena	Perla
Madre castradora	María

Roles	Personaje
Autónoma	Lucía (Protagonista)
Dependiente	Perla
Dependiente	María



**Ilustración 21:** Fotograma Escena 1



**Ilustración 22:** Fotograma Escena 2





**Ilustración 23:** Fotograma Escena 3



**Ilustración 24:** Fotograma Escena 4



**Ilustración 25:** Fotograma Escena 5



**Ilustración 26:** Fotograma Escena 6



**Ilustración 27:** Fotograma Escena 5





## *Eres mi héroe*, Antonio Cuadri, 2003





### 3.4. *Eres mi héroe*, Antonio Cuadri, 2003

La película fue la segunda del director onubense Antonio Cuadri. La produce Manufacturas Audiovisuales, en colaboración con Caligari Films y Canal Sur Televisión. Para su director, la película es un retrato de una generación en la Sevilla de los setenta. El protagonista es un joven Manuel Lozano, que sirve como metáfora de aquella época de cambios. Para Cuadri resultó muy interesante mezclar estos cambios interiores con un contexto concreto como aquel, porque en ambos terrenos todo cambia. Reconoce el director que en la vida de Ramón, de trece años (protagonista de la cinta), hay muchos recuerdos propios, momentos autobiográficos. Ramón descubre la amistad, el sexo y el amor en pleno enfrentamiento con sus padres, explica el director que prosigue afirmando que “al final he realizado un *road movie* interior, en la que el personaje viaja con sus decepciones y aprendizajes dentro de la mochila para terminar aprendiendo que siempre hay que seguir adelante”. En el relato se aprecia la preagonía del dictador, su muerte, el clima social que se va alimentando, el primer Gobierno de Arias Navarro y el próximo relevo de Adolfo Suárez, comenta el director. De modo que la experiencia vital del protagonista se entrelaza con los acontecimientos del momento. Para el director hay dos personajes esenciales en el filme: la música de la época y las calles de Sevilla. La música va de Mocedades a Hilario Camacho, pasando por Triana. La magia de la película la pone el amigo invisible de Ramón (Nube de Agua), interpretado por Antonio Dechent. Le sirve para solucionar, en su faceta más infantil, sus conflictos interiores y exteriores, por medio de su imaginación y fantasía. El cura (Antonio Cantó) es el reflejo de los sacerdotes de batalla, siendo la conciencia adulta que le abre los ojos. El rodaje duró siete semanas, estrenándose el 30 de mayo de 2003 con una asistencia discreta de 59.307 espectadores. Fue reconocido por el Festival Internacional de Cine de Comedia de Peñíscola, dándole el premio a Mejor Director. Consigue el Camaleón de Honor a la mejor película del año en el Festival de Islantilla, y clausuró en 2003 el Festival de Cine español de Málaga.<sup>75</sup>

---

<sup>75</sup> <http://www.fotogramas.es/Peliculas/Eres-mi-heroe/Eres-mi-heroe>; Gómez Pérez(2013).

### 3.4.1. Identificación

- Señas de identidad: Siete fragmentos del filme dirigido por Antonio Cuadri en 2003. Interpretada por Manuel Lozano (Ramón), Toni Cantó (Mateo), Carmen Navarro (Paloma), A. Dechent (Nube de Agua), Maru Valdivieso (Madre de Ramón), Geraldine Larrosa (Brigitte). Rodada en 35 mm. Color. Panorámico. Duración de la película: 103 minutos. Lugares de rodaje: Sevilla. Guion de Antonio Cuadri, M.A. Pérez y Carlos Asorey. Director de fotografía: Álex Catalán. Productoras: Manufacturas Audiovisuales, Caligari Films y Canal Sur TV.
- Género: Drama
- Sinopsis: Dicen que la adolescencia es una etapa de descubrimientos, pero para Ramón, como para la mayoría, fue un momento de confusión: el futuro, los estudios, el sexo, los cambios hormonales, el choque generacional... Ningún adulto de hoy en día saldría mínimamente cuerdo de los cambios que de la noche a la mañana le caen a un chico al borde de los 13 años en la Sevilla de 1976. "Eres mi Héroe" es también la historia de una época convulsa y agitada, la España de comienzos de La Transición. Unos tiempos marcados por el cambio, la ilusión y la lucha que, de una forma u otra, fueron decisivos en la formación de la personalidad de aquellos que los vivieron con intensidad. Unos tiempos que, también de una forma u otra, actualmente estamos volviendo a revivir.

### 3.4.2. Deconstrucción de escenas

**Escena 1.** Duración: 50 segundos. Nº de planos: 17

#### I. Acciones o situaciones:

Ramón, junto con su madre y su padre, viaja en coche. En la radio suena una canción, y madre e hijo cantan. El padre, cansado de la situación, quita la música y selecciona

fútbol. La madre se queja, mientras que Ramón luce cara de resignación

## II. Recursos expresivos:

- Imagen

Planificación: PP. PMC. Angulación neutra.

Movimientos de cámara: No existen en esta escena. Solo planos fijos.

Composición: Ningún personaje está en ningún caso en fuera de campo, están en campo los personajes o el personaje que habla en ese instante. Punto de vista objetivo (el de la cámara).

Iluminación: Natural. Sin fuertes contrastes. Cálida.

Signos presentes: El tipo de vestimenta y peinados, así como el modelo de vehículo nos remiten a los años 70 en España.

- Sonido: Voces en IN del diálogo de los personajes en sonido directo. Sonido ambiente dado en la escena. Música Fuera de campo e IN.
- Montaje: Al corte. Analítico. Continuo.

**Escena 2.** Duración: 22 segundos. Nº de planos: 6

## I. Acciones o situaciones:

Nos encontramos en clase de francés. Uno de los alumnos se masturba mientras mira a la profesora. Ramón introduce los libros y libretas en la cartera antes de que acabe la clase y es reprendido por la profesora.

## II. Recursos expresivos:

- Imagen

Planificación: PML. Angulación neutra.

Movimientos de cámara: Observamos movimiento de reencuadre cuando los personajes se mueven en escena. Travelling de reencuadre de alumnos. Paneo vertical de arriba a abajo de la profesora de cara a la pizarra. El resto se filma en plano fijo.

Composición: Ningún personaje está en ningún caso en fuera de campo, están en campo los personajes o el personaje que habla en ese instante. Punto de vista objetivo (el de la cámara). Se utiliza la profundidad de campo manteniendo a foco solo al personaje en primer término. Los movimientos de los personajes en la escena se adecuan a la situación requerida en cada momento.

Iluminación: Natural. Contrastada por entrar la luz por los ventanales del aula. Cálida.

Signos presentes: Pizarra, Pupitres, Libros, Carteras, Lapiceros.

- Sonido: Voces en IN del diálogo de los personajes en sonido directo. Ruidos del sonido ambiente dado en la escena.
- Montaje: Al corte. Analítico. Continuo.

**Escena 3.** Duración: 44 segundos. Nº de planos: 13

I. Acciones o situaciones:

Ramón y Paloma hablan en el patio del colegio. Ella le recuerda que tienen que quedar para ir al cine. Él le dice que si le gustan las del oeste y ella le responde que sí, aunque prefiere las románticas.

II. Recursos expresivos:

- Imagen

Planificación: PG. PMC en escorzo. Angulación neutra.

Movimientos de cámara: Solo observamos movimiento de reencuadre cuando los personajes se mueven en escena. El resto se filma en plano fijo.

Composición: Ningún personaje está en ningún caso en fuera de campo, están en campo los dos personajes o el personaje que habla en ese instante. Punto de vista objetivo (el de la cámara). Se utiliza la profundidad de campo manteniendo a foco solo al personaje en segundo término y frontal a la cámara.

Iluminación: Natural. Sin fuertes contrastes. Cálida. Intención de conseguir verosimilitud con el entorno donde se sitúa la acción (interior patio de colegio).

Signos presentes: La vestimenta de los personajes es de invierno. Libretas, libros y cartera. En la columna donde se sitúan los protagonistas leemos Plus Ultra.

- Sonido: Voces en IN del diálogo de los personajes en sonido directo. Ruidos del sonido ambiente dado en la escena. Silencios de carácter expresivo. Música OFF.
- Montaje: Al corte. Analítico. Continuo.

**Escena 4.** Duración: 1min. 22 segundos. Nº de planos: 21

#### I. Acciones o situaciones:

Ramón y Paloma se encuentran en una parque, sentados en un banco. Ramón le dice que nunca había estado con una chica tan guapa. Paloma se lo agradece y le comenta que dice cosas muy bonitas. Ramón titubeante y mirando, para pedir consejo, a su amigo imaginario (Nube de Agua), le pregunta a Paloma que si puede darle un beso. Ella asiente no muy convencida, y se besan. Ramón quiere ir más allá y, apoyándose en Nube de Agua, con síntomas de



nerviosismo, le pregunta a Paloma si puede tocarle las tetas. Paloma le da un bofetón mientras le dice “que si es tonto o has comido algo”. Paloma se levanta enfadada y se va dejando a Ramón solo en el banco.

## II. Recursos expresivos:

- Imagen

Planificación: PG. PML. PMC. GPG. Angulación neutra.

Movimientos de cámara: Solo observamos movimiento de reencuadre cuando los personajes se mueven en escena. El resto se filma en plano fijo.

Composición: Ningún personaje está en ningún caso en fuera de campo, están en campo los dos personajes o el personaje que habla en ese instante. Plano-Contraplano. Escorzos. Punto de vista objetivo (el de la cámara). Se utiliza la profundidad de campo manteniendo a foco solo al personaje frontal a la cámara.

Iluminación: Natural. Sin fuertes contrastes. Cálida.

Signos presentes: Ropa de la época donde se sitúa la acción (70'). Vegetación. Árboles. Flores.

- Sonido: Voces en IN del diálogo de los personajes en sonido directo. Ruidos del sonido ambiente dado en la escena. Música OFF.
- Montaje: Al corte. Analítico. Sintético. Continuo.

**Escena 5.** Duración: 1 min. 23 segundos. Nº de planos: 20

### I. Acciones o situaciones:

Ramón se encuentra echado en la cama de su dormitorio. Su madre está sentada en una silla a su lado. Le habla de que se está haciendo mayor y que con tanto cambio

de domicilio, no está siendo consciente del mismo. Asimismo, le indica que debería haberle explicado algunas cosas que a ella tampoco le explicaron cuando era niña. La madre saca de debajo de la cama una caja, donde Ramón guarda sus cosas, mientras le dice que su madre (la abuela de Ramón), no quería líos, solo tranquilidad. Le dice que ella también tuvo sus sueños, pero que para casarse dejó los estudios y que cree que es feliz. Extrae de la caja unos pasquines políticos y le aconseja a Ramón que no se meta en problemas. Ramón la oye entre asustado y asombrado. Se abrazan.

## II. Recursos expresivos:

- Imagen

Planificación: PM. PP. PPP. PD. Angulación neutra.

Movimientos de cámara: Solo observamos movimiento de reencuadre cuando los personajes se mueven en escena. El resto se filma en plano fijo.

Composición: Ningún personaje está en ningún caso en fuera de campo, están en campo los dos personajes o el personaje que habla en ese instante. Punto de vista objetivo (el de la cámara). Los movimientos de los personajes en la escena se adecuan a la situación requerida en cada momento.

Iluminación: Artificial. Con contrastes en los rostros de los personajes, teniendo iluminado un lado de la cara y el otro en penumbra. Cálida.

Signos presentes: Caja de Juegos Reunidos *Geyper*.

- Sonido: Voces en IN del diálogo de los personajes en sonido directo. Ruidos del sonido ambiente dado en la escena. Música OFF.
- Montaje: Al corte. Analítico. Continuo.

**Escena 6.** Duración: 3 segundos. Nº de planos: 1

## I. Acciones o situaciones:

Ramón y su padre están sentados en el sofá. El padre lee el periódico, Ramón lo mira. La madre está situada detrás de ellos, recogiendo la mesa con delantal.

## II. Recursos expresivos:

## • Imagen

Planificación: PG. Angulación neutra.

Movimientos de cámara: Plano fijo.

Composición: Aparecen en plano padre e hijo. La madre está en segundo término, desenfocada, y no se le ve la cara.

Iluminación: Artificial. Sin fuertes contrastes. Cálida y fría por el resplandor que emite el televisor.

Signos presentes: Periódico (ABC). Delantal.

Sonido: Música OFF.

Montaje: Interno. Sintético.

**Escena 7.** Duración: 44 segundos. Nº de planos: 1

## I. Acciones o situaciones:

Ramón y Paloma están sentados en un banco en el parque. Ella observa la cartelera para decidir qué película ver, proponiendo *Love Story*. Ramón le advierte de que no se asuste, porque ya no cortan las escenas de cama. Ella le replica que eso es lo que le gusta a él y a su amigo, que son unos cochinos y que están todo el día pensando en lo mismo. Paloma se levanta incómoda y Ramón la sigue diciéndole que a su edad es normal pensar en eso. Ella le contesta que si eso también se lo ha dicho su amigo, a lo que Ramón

contesta que no, que se lo ha comentado el profe de religión. Paloma replica que a ese profesor lo han echado por “rojo”, y le pregunta que si él lo es también. Ramón le contesta que si es malo ser “rojo”, a lo que Paloma responde que no sabe, que no entiende de eso, que es lo que dice su padre: que todos los que se meten en líos son rojos.

## II. Recursos expresivos:

- Imagen

Planificación: PML Plano secuencia. Angulación neutra.

Movimientos de cámara: Plano fijo. Partiendo del mismo plano, Travelling de seguimiento horizontal de los personajes mientras caminan.

Composición: Ningún personaje está en ningún caso en fuera de campo, están en campo los dos personajes o el personaje que habla en ese instante. Punto de vista objetivo (el de la cámara). Los movimientos de los personajes en la escena se adecuan a la situación requerida en cada momento.

Iluminación: Natural. Sin fuertes contrastes. Cálida.

Signos presentes: Vegetación. Árboles.

- Sonido: Voces en IN del diálogo de los personajes en sonido directo. Ruidos del sonido ambiente dado en la escena.
- Montaje: Interno. Sintético.

### 3.4.3. Dimensión narrativa

#### I. Universo diegético:

Marco geográfico: Sevilla, Andalucía.

Marco social: Situación agitada y convulsa donde se reclamaba un cambio. Se estaba a las puertas de La Transición, de la lucha, de la reivindicación de la libertad en una dictadura que duraba 40 años.

Marco histórico: 1976.

II. Personajes: *Madre de Ramón*, ama de casa entregada a su familia, dejó sus sueños y aspiraciones por ello.

*Brigitte*, profesora de francés. Joven y muy atractiva.

*Novia de Ramón*, niña manipuladora y mojigata, con una mentalidad reaccionaria.

*Padre de Ramón*, Esposo y padre. Trabaja para mantener a su familia.

*Ramón*, Niño de 13 años confundido por lo que le pasa y lo que ocurre a su alrededor.

III. Escenarios: Barrio de Sevilla. Interior de aula. Parque. Habitación y salón.

IV. Relato/Historia:

Orden: Real

Duración: Igual a la real en las escenas analizadas.

Focalización: Externa

#### 3.4.4. Interpretación

Los personajes femeninos que aparecen en la película son pocos y tienen un peso muy reducido dentro de la estructura narrativa. No obstante, en las escenas analizadas, definimos una radiografía de los roles y/o estereotipos que se proyectan en el filme.

La madre del protagonista es una mujer que ha aceptado su situación de esposa y madre abnegada en el contexto familiar, que siempre acata, con tímidas protestas, las decisiones del esposo. Es la **ama de casa** al uso, cuya tarea principal es la de satisfacer las necesidades de su marido e hijo (**Escena 1**). De aspecto agradable, representa lo permanente, lo cotidiano, vigilando y

controlando a su hijo. Renunció a estudiar y trabajar por casarse y adquirir el rol que la sociedad espera de ella (**Escena 5 y 6**).

Por otro lado encontramos a la profesora de francés, Brigitte. Objeto de deseo, inalcanzable, del alumnado (y público), y que es representada como cuerpo erótico, cosificando su presencia en la pantalla como la mujer objeto o fetiche, soportando de una manera pasiva la mirada activa del hombre, encarnado por un alumno, pero que trasciende a las miradas de los espectadores por el proceso de identificación (**Escena 2**).

La “novia” de Ramón, Paloma, es un ejemplo, a pesar de su edad, de la mujer pacata, que se deja llevar, que espera que el hombre dé el primer paso. También se nos da una imagen de manipuladora y con rígidos escrúpulos sexuales transmitidos socialmente. No debe tener deseo sexual, porque la encuadraría en la mujer seductora, alejada de la corrección que se le demanda, de la virtud que se espera de ella (**Escenas 3, 4 y 7**).

Estereotipos	Personaje
Mater Amabilis	Madre de Ramón
El Ángel	Paloma
La Turrís Eburnea	Brigitte

Roles	Personaje
Dependiente	Madre de Ramón
Dependiente	Paloma
Objeto Sexual	Brigitte



**Ilustración 28:** Fotograma Escena 1



**Ilustración 29:** Fotograma Escena 2



**Ilustración 30:** Fotograma Escena 3



**Ilustración 31:** Fotograma Escena 4



**Ilustración 32:** Fotograma Escena 5



**Ilustración 33:** Fotograma Escena 6



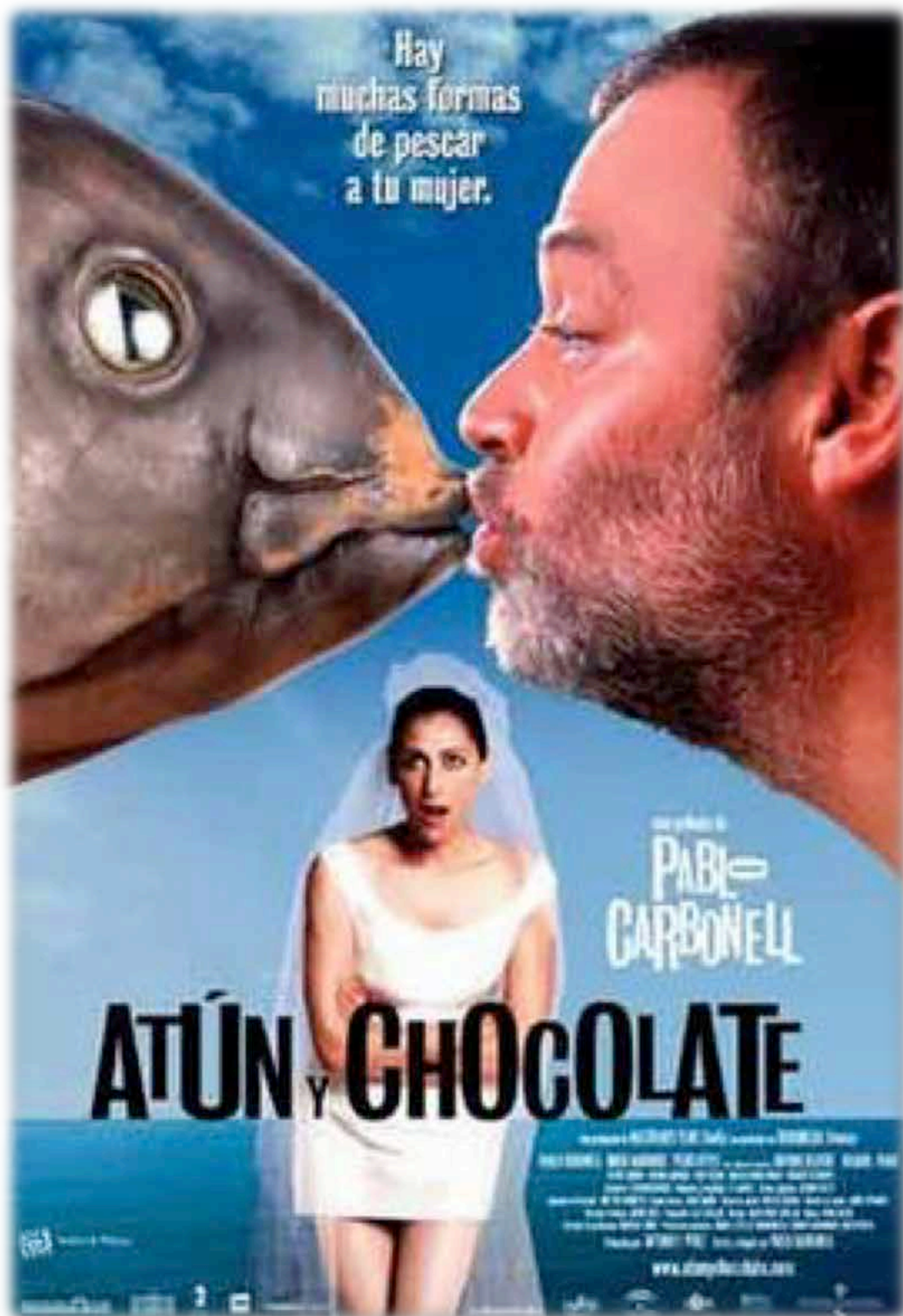
**Ilustración 34:** Fotograma Escena 7



**Ilustración 35:** Fotograma Escena 8



## ***Atún y chocolate***, Pablo Carbonell, 2004







### 3.5. *Atún y chocolate*, Pablo Carbonell, 2004

Maestranza Films e Indigimedia producen en 2004, con la participación entre otros organismos de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, *Atún y Chocolate*, del polifacético gaditano Pablo Carbonell. Esta sería la incursión de Carbonell en el mundo de la realización. Una comedia que guioniza el propio director que, junto a María Barranco, Antonio Dechent y Pedro Reyes, protagoniza. Se rodó en Súper 16 mm, ampliándose posteriormente para la posproducción y exhibición. Muestra el filme, en tono costumbrista, el estilo de vida y carácter de una localidad costera andaluza, donde el tráfico de droga y la pesca son dos formas válidas para sobrevivir, sin que la primera actividad sea objeto de crítica ni censura. La película hace guiños cinéfilos con escenas como la juerga flamenca con dos originales bailaoras, que nos recuerda a la españolada de los cincuenta y sesenta. Asimismo, la escena donde los protagonistas hacen el amor sobre una mesa repleta de croquetas, rememora al *Cartero siempre llama dos veces* (Bob Rafelson, 1981).

Para el director, el universo mostrado evidencia un mundo que contiene historias tristes y una dura realidad, aunque no era mi intención realizar “una película triste, porque la gente de aquí no lo es.” Por su parte, Antonio Pérez, productor del filme, define a la película como una comedia “pero social, como las inglesas, no las manidas urbanas y burguesas a las que estamos acostumbrados.” Su rodaje tuvo lugar entre el 27 de octubre y el 5 de diciembre de 2003, en las localidades de Barbate y Zahara de los Atunes. Se estrenó el 30 de abril de 2004. Su director y protagonista, Pablo Carbonell, obtuvo el premio a Mejor actor en el Festival de Málaga. En el Festival de Vitoria-Gasteiz, consigue el Premio del Público a la mejor película y al de Mejor nuevo realizador. En los Goya 2005 estuvo nominada por la música.

En taquilla consiguió 174.154 espectadores, buen resultado teniendo en cuenta la sobriedad de la producción<sup>76</sup>.

---

<sup>76</sup> Fuente: Departamento de Prensa de Maestranza Films (2004)

### 3.5.1. Identificación

- Señas de identidad: Siete fragmentos del filme dirigido por Pablo Carbonell en 2004. Interpretada por Pablo Carbonell (Manuel), María Barranco (María), Pedro Reyes (Perra), Antonio Dechent (El Cherif), Andrés Rivera (Manolín), Rosario Pardo (Juani), Esther Arroyo (Bailaora), Begoña Labrada (Bailaora), Cesáreo Estébanez (Padre María), María Alfonsa Rosso (Madre María), Paco Vegara (Cura). Rodada en 35 mm. Color. Panorámico. Duración de la película: 97 minutos. Lugares de rodaje: Barbate y Zahara de los Atunes (Cádiz). Guion de Pablo Carbonell. Director de fotografía: Álex Catalán. Productoras: Maestranza Films.
- Género: Comedia
- Sinopsis: Tres pescadores barbateños, Manuel, un hombre bueno al que apodan “Nadando con Chocos”; el Perra, su amigo fiel, y El Cherif, un paria iracundo y orgulloso, intentan sobrevivir como pueden a pesar de la crisis pesquera que vive la costa gaditana. El hijo de uno de ellos, Manolín, llega un día a su casa con un problema más: quiere hacer la comunión. Sus padres, Manuel y María, no están casados y el niño no está bautizado por lo que, en un primer momento, lo que impera es la sorpresa. Tratan de disuadirlo. Pero el niño está decidido. Ante la voluntad, casi mística, de Manolín, los padres, que se quieren muchísimo y siempre han formado una pareja sólida sin necesidad de papeles por medio, se ven obligados a pensar seriamente en “ordenar su vida” y casarse. María, contagiada por la ilusión de su hijo, lo organiza todo: arregla con el singular cura del pueblo para que oficie la ceremonia, busca los trajes, invita a los vecinos... Pero claro, no hay boda sin convite. Y eso cuesta dinero. ¿Cómo conseguirlo? De eso se va a encargar Manuel, que adora a su familia y no puede permitir que la ilusión de los suyos naufrague. Se “agenciará” un atún destinado a los japoneses (con lo caro que está el kilo de atún, ni los mismos pescadores pueden probarlo...). Lo hará de noche, en la misma

almadraba, y el Perra lo va a ayudar en esta misión casi imposible. Este acto de amor hace que todos los amigos del pueblo se solidaricen con la pareja: Las extravagantes bailaoras, la mejor amiga de María, Juani, las compañeras de bingo, Paco, el hijo del Perra y sus amigos “busquimanos”, los padres de María, Omar, un morito que “adoptan” María y Manuel, los guardias civiles... incluso El Cherif.

### 3.5.2. Deconstrucción de escenas

**Escena 1.** Duración: 1 min. 39 segundos. Nº de planos: 51

#### I. Acciones o situaciones:

En plena calle de un pueblo, un grupo de mujeres juegan al bingo. Dicen chascarrillos cuando sale un número (65; por el culo te la...). Una de ellas canta bingo y estalla la algarabía. Una niña se acerca y una anciana le pregunta qué quiere. Nada, dice la niña, solo doy una vuelta. Nada, responde la anciana irónica. Tú está buscando chocolate. La niña responde que sí, que la ha mandado su padre. La anciana le indica dónde encontrar, con toda naturalidad. De las mujeres presentes, varias toman la palabra para aconsejarle cuál es el mejor sitio para encontrar la droga. María hace ver que ha llegado su marido. Su hijo Manolín va a su encuentro. María apunta que las deja, insinuante, porque tiene faena.

#### II. Recursos expresivos:

- Imagen

Planificación: PD. PP. PG. Picados. Angulación neutra.

Movimientos de cámara: Observamos movimiento de reencuadre cuando los personajes se mueven en

escena. Paneos Horizontales y verticales El resto se filma en plano fijo. Cámara en mano.

Composición: Ningún personaje está en ningún caso en fuera de campo, están en campo los dos personajes o el personaje que habla en ese instante. Punto de vista objetivo (el de la cámara). Los movimientos de los personajes en la escena se adecuan a la situación requerida en cada momento.

Iluminación: Natural. Cálida.

Signos presentes: Entorno rural.

- Sonido: Voces en IN del diálogo de los personajes en sonido directo. Sonido ambiente. Música en OFF.
- Montaje: Al corte. Interno. Analítico. Sintético. Dinámico.

**Escena 2.** Duración: 35 segundos. Nº de planos: 1

I. Acciones o situaciones:

Manuel y María están en la cama dispuestos a dormir. María le pregunta, entre irónica y desanimada: de casarnos ni hablamos, ¿no? Se ha vuelto todo el mundo majareta, ¿qué necesidad tenemos nosotros de casarnos?, si nos hartamos de follar sin casarnos, responde Manuel, mientras abraza a María. Qué gracioso, exclama María, mientras dice que quite. Manuel no cede en su intento y María lo aparta bruscamente diciéndole que se esté quieto, que no tiene el coño para ruidos. Solo he dicho que qué necesidad tenemos nosotros de casarnos, se queja Manuel. Eso pregúntaselo al niño, concluye María molesta mientras apaga la luz de su mesilla. Manuel hace lo propio.

II. Recursos expresivos:

- Imagen

Planificación: PG. Angulación neutra.

Movimientos de cámara: Observamos movimientos de reencuadres cuando los personajes se mueven en escena. Plano fijo.

Composición: Ningún personaje está en ningún caso en fuera de campo. Punto de vista objetivo (el de la cámara). Los movimientos de los personajes en la escena se adecuan a la situación requerida en cada momento.

Iluminación: Artificial. Cálida. Contrastada.

Signos presentes: Mobiliario modesto y antiguo.

- Sonido: Voces en IN del diálogo de los personajes en sonido directo. Sonido ambiente.
- Montaje: Interno. Sintético.

**Escena 3.** Duración: 1 min. 36 segundos. Nº de planos: 5

#### I. Acciones o situaciones:

Manuel se encuentra sentado en el sofá de casa, pensativo, serio y taciturno. María se sienta a su lado y apoya su cabeza en su hombro mientras le dice que no se preocupe por el vestido, que la Juani se lo presta. Habrá que hacer algunos arreglillos, pero ya está. ¿Y tú qué te vas a poner, no tienes a nadie camarero o alguien que trabaje en un hotel para que te preste un traje?, pregunta María. Vamos a ver, cariño, responde Manuel, nosotros nos hemos pasado la vida haciendo lo que nos da la gana, y a estas alturas nos vamos a poner a aparentar, a hacer teatro, a disfrazarnos. Qué quieres, replica María, no voy a ir a casarme como si fuera al bingo; si me caso lo hago de blanco y me hago mis fotos y me hago mi convite... ¡Convite!, exclama Manuel. Manuel, el

convite, dice angustiada María. Pues no hay convite y punto, decide Manuel, a nosotros no nos invitan a comer, una boda sencillita: la misa, nos tiran el arroz o no, y hala, todo el mundo a su casa. Qué convite, ni convite. No podemos casarnos sin invitar a la gente a comer, sentencia María enfadada. Hay un silencio y María le pide a Manuel, muy zalamera, que le ayude a hacer las croquetas.

## II. Recursos expresivos:

- Imagen

Planificación: PP. PG. PMC de conjunto. Angulación neutra.

Movimientos de cámara: Observamos movimiento de reencuadre cuando los personajes se mueven en escena. Planos fijos.

Composición: Ningún personaje está en ningún caso en fuera de campo. Punto de vista objetivo (el de la cámara). Los movimientos de los personajes en la escena se adecuan a la situación requerida en cada momento.

Iluminación: Artificial. Cálida. Contrastada.

Signos presentes: Delantal.

- Sonido: Voces en IN del diálogo de los personajes en sonido directo. Sonido ambiente.
- Montaje: Al corte. Interno. Analítico. Sintético. Continuo.

**Escena 4.** Duración: 3 min. 33 segundos. Nº de planos: 46

### I. Acciones o situaciones:

María y Manuel en la cocina. Ella en delantal, corta verdura sobre la encimera. Él hace croquetas que coloca en

una mesa ya abarrotada de ellas. Yo no me voy a casar para que no se entere ni dios. Quiero que ese día venga todo el mundo a vernos, y que sean muy felices, y nadie va a venir si no hay convite, dice María. ¿Y qué quieres que haga yo?, se queja Manuel, ¿hacemos una colecta, rifamos al niño, invitamos a croquetas de estas a todo el pueblo?. No lo sé, Manuel, yo sé lo que quiero, pero no sé qué hacer para tenerlo, lamenta María. Tú no te agobies por eso, consuela, Manuel, nos vamos ahí detrás, donde el bingo (calle); se viene el “cagao”, el “churrero”, el “golfo” se marca un cantecito, la Tía Juana un baile. María lo corta, triste, diciendo: y nos comemos los mocos Manuel, ¿no? Pues ya que nos casamos por la iglesia podía pagar el cura el convite, que para eso le hacemos publicidad, responde Manuel. María lo mira incrédula y decepcionada, y comenta que claro, a ti lo de casarte te la trae al fresco. Como tú eres el hombre y vas con la cabeza muy alta por ahí, “rejuntao” conmigo sin ningún tipo de compromiso, pero para mí es un mal trago. Porque hay mucha gente que me mira como si yo fuese una fresca, como si fuese una guarra que se queda preñada del primero que pasa. A ti qué te importa lo que piensa la gente, argumenta Manuel. María, enfadada, se levanta de la silla y le dice que a él le da igual lo que diga la gente, a ti te da igual casarte conmigo. No es verdad, responde Manuel, a mí me importas tú, y si hay que casarse, pues nos casamos y todo el mundo contento. María lo mira a la cara, y colocando sus manos en su rostro, le pregunta: ¿A ti no te importa casarte conmigo? A mí no, responde Manuel. María se sienta y le pregunta: ¿Entonces por qué no me lo dices? Manuel, sin creer lo que oye y colocándose de rodillas ante ella, le argumenta: llevo diez años contigo, tenemos un hijo que adoro igual que a ti, has sido la mujer de mi vida y lo vas a ser



siempre. ¿Y?, pregunta María expectante. ¿Tú te quieres casar conmigo?, le interroga por fin Manuel. Ella se hace la interesante y contesta que sí. Manuel coge un aro de puerro y lo utiliza como anillo de pedida. Ella lo mira como si de un diamante se tratara. Se abrazan y se tumban sobre la mesa repleta de croquetas.

## II. Recursos expresivos:

- Imagen

Planificación: PA. PG. PML. PP. Picado. Angulación neutra.

Movimientos de cámara: Observamos movimiento de reencuadre cuando los personajes se mueven en escena. Paneos Horizontales y verticales. Planos fijos

Composición: Ningún personaje está en ningún caso en fuera de campo, están en campo los dos personajes o el personaje que habla en ese instante. Punto de vista objetivo (el de la cámara). Utilización de la profundidad de campo.

Iluminación: Artificial. Cálida azulada.

Signos presentes: Delantal. Croquetas. Anillo.

- Sonido: Voces en IN del diálogo de los personajes en sonido directo. Sonido ambiente. Música en OFF.
- Montaje: Al corte. Interno. Analítico. Sintético. Dinámico. Continuo.

**Escena 5.** Duración: 2 min. 23 segundos. Nº de planos: 17

### I. Acciones o situaciones:

María y Juani están en el dormitorio de ésta probando y arreglando el vestido de novia. María se mira al espejo y comenta que se imagina con diez años menos. Juani se

observa también y se viene abajo, se sienta apesadumbrada y llorosa. María le pregunta qué le pasa. Juani le responde que también se ha visto con diez años menos. María la anima diciendo que ahora está muy bien y que lo que hace es muy bonito. Coger chapapote por 500 euros, es bonito, y estar sola, le replica Juani. Estamos juntas, le dice María. Hacen referencia a la pareja de Juani, que se ha ido, mientras Juani llora desconsoladamente. María la consuela diciéndole que no la quiere ver así, que lo haga por ella.

## II. Recursos expresivos:

- Imagen

Planificación: PML. PP de escorzo. PP. PG. PML de conjunto.

Movimientos de cámara: Observamos movimiento de reencuadre cuando los personajes se mueven en escena. Paneo vertical. El resto se filma en plano fijo.

Composición: Ningún personaje está en ningún caso en fuera de campo, están en campo los dos personajes o el personaje que habla en ese instante. Punto de vista objetivo (el de la cámara). Los movimientos de los personajes en la escena se adecuan a la situación requerida en cada momento.

Iluminación: Natural. Cálida.

Signos presentes: Crucifijo. Vestimenta de Juani. Retrato de su marido.

- Sonido: Voces en IN del diálogo de los personajes en sonido directo. Sonido ambiente.
- Montaje: Al corte. Interno. Analítico. Sintético.

**Escena 6.** Duración: 56 segundos. Nº de planos: 14

## I. Acciones o situaciones:

Manuel y María están en la cama. Ella está sobre él, que se encuentra echado. Te acuerdas que hace nueve años te dije de tener otro niño, le recuerda Manuel, y que me dijiste que no quería tener otro hasta saber que yo era un buen padre. Apenas nos conocíamos, pero yo sí sabía que tú eras una buena madre y que eras mi señora. María se echa sobre él y le besa en los labios mientras le pide perdón. Tú quieres que hagamos un niño ahora, propone María. Puedo pedir niña, responde Manuel.

## II. Recursos expresivos:

- Imagen

Planificación: PP. PMC. PG. Picados y contrapicados.

Movimientos de cámara: Observamos movimiento de reencuadre cuando los personajes se mueven en escena. Planos fijos.

Composición: Ningún personaje está en ningún caso en fuera de campo, están en campo los dos personajes o el personaje que habla en ese instante. Punto de vista objetivo (el de la cámara).

Iluminación: Artificial. Cálida. Contrastada.

Signos presentes: Ropa interior.

- Sonido: Voces en IN del diálogo de los personajes en sonido directo. Sonido ambiente.
- Montaje: Al corte. Analítico. Sintético. Dinámico.

**Escena 7.** Duración: 1 min. 28 segundos. Nº de planos: 1

### I. Acciones o situaciones:

María, vestida de novia en la puerta de la iglesia, espera a que llegue Manuel. Juani que le lleva el velo, le dice

que no debería estar allí, que la costumbre es que el novio espere a la novia.

## II. Recursos expresivos:

- Imagen

Planificación: PG. PMC de conjunto. Angulación neutra.

Movimientos de cámara: Observamos movimiento de reencuadre cuando los personajes se mueven en escena. Plano fijo.

Composición: Ningún personaje está en ningún caso en fuera de campo, están en campo los dos personajes o el personaje que habla en ese instante. Punto de vista objetivo (el de la cámara). Los movimientos de los personajes en la escena se adecuan a la situación requerida en cada momento.

Iluminación: Natural. Cálida.

Signos presentes: Vestido de novia. Invitados.

- Sonido: Voces en IN del diálogo de los personajes en sonido directo. Sonido ambiente. Música en OFF.
- Montaje: Interno. Analítico. Sintético.

### 3.5.3. Dimensión narrativa

#### I. Universo diegético:

Marco geográfico: Barbate, Cádiz.

Marco social: Entorno rural, donde el atún y la droga (chocolate) son la forma de sobrevivir de sus habitantes. Sociedad costumbrista y conservadora.

Marco histórico: 2004.

#### II. Personajes:

*María*, ama de casa, madre soltera, aunque vive con el padre de su hijo. Convencional, clásica y manipuladora.

*Juani*, mujer rural que necesita a su hombre a su lado para estar completa. Primaria, tradicional y previsible.

*Manuel*, hombre manipulado por María, que en pos del amor romántico hace lo que le requiere.

III. Escenarios: Cocina. Salón. Dormitorio. Calle.

IV. Relato/Historia:

Orden: Real

Duración: Igual a la real en las escenas analizadas.

Focalización: Externa.

### 3.5.4. Interpretación

Nos enfrentamos a una mujer (y mujeres) (**Ilustración 36**), tradicional que, después de diez años conviviendo con el padre de su hijo, es consciente de la necesidad de casarse “como Dios manda” (**Ilustración 37**). De no ser así será percibida por la sociedad como una mujer “fresca y guarra” que se queda preñada de cualquiera. Necesita el compromiso formal, establecido, normalizado para que la estructura social la acepte como integrante de pleno derecho (**Ilustración 38 y 39**). La simbología que se utiliza en el filme no deja lugar a dudas. Debe de ir vestida de novia y de blanco, sinónimo de pureza, de entrega de su “tesoro”, no debe esperar al novio, lo instituido es lo contrario (**Ilustración 42**). Necesita que le pida, formalmente, con la fórmula establecida, la solicitud de matrimonio, es decir, de rodillas y con el anillo (aunque sea de un aro de puerro) pertinente. Percibimos una actitud chantajista, mercadeando con los sentimientos: Si no me pide casarse, si no se casa, si no accede a mis pretensiones es que no me quiere (**Ilustración 39**). Además debe de haber convite, tiene que ofrecer a esa sociedad un reconocimiento culinario para que la acepte, para que toda la parafernalia encaje en el marco de las costumbres y normas instauradas (**Ilustración 39**). Se

habla de la relación de pareja como si de un contrato se tratara: si eres buena madre, eres “mi señora” (**Ilustración 41**). La sombra del amor romántico como algo irracional e involuntario que hace sufrir, y de la media naranja que asume que cada persona es la mitad de otra, siendo solo una parte de un todo, y que para lograr la plenitud debes encontrar a esa otra mitad que encaja perfectamente, que complementa, que cierra el círculo: *El príncipe azul* planea constantemente en la película. La idealización del otro y de la relación, la necesidad de la pareja para estar completa es explícita (**Ilustración 40**). La imagen propuesta de ama de casa, esposa (en ciernes) y madre se cumple en las escenas analizadas, con holgura.

Estereotipos	Personaje
Mater Amabilis	María (Protagonista)
La Chica Buena	Juani

Roles	Personaje
Dependiente	María (Protagonista)
Dependiente	Juani



**Ilustración 36:** Fotograma Escena 1



**Ilustración 37:** Fotograma Escena 2



**Ilustración 38:** Fotograma Escena 3



**Ilustración 39:** Fotograma Escena 4



**Ilustración 40:** Fotograma Escena 5



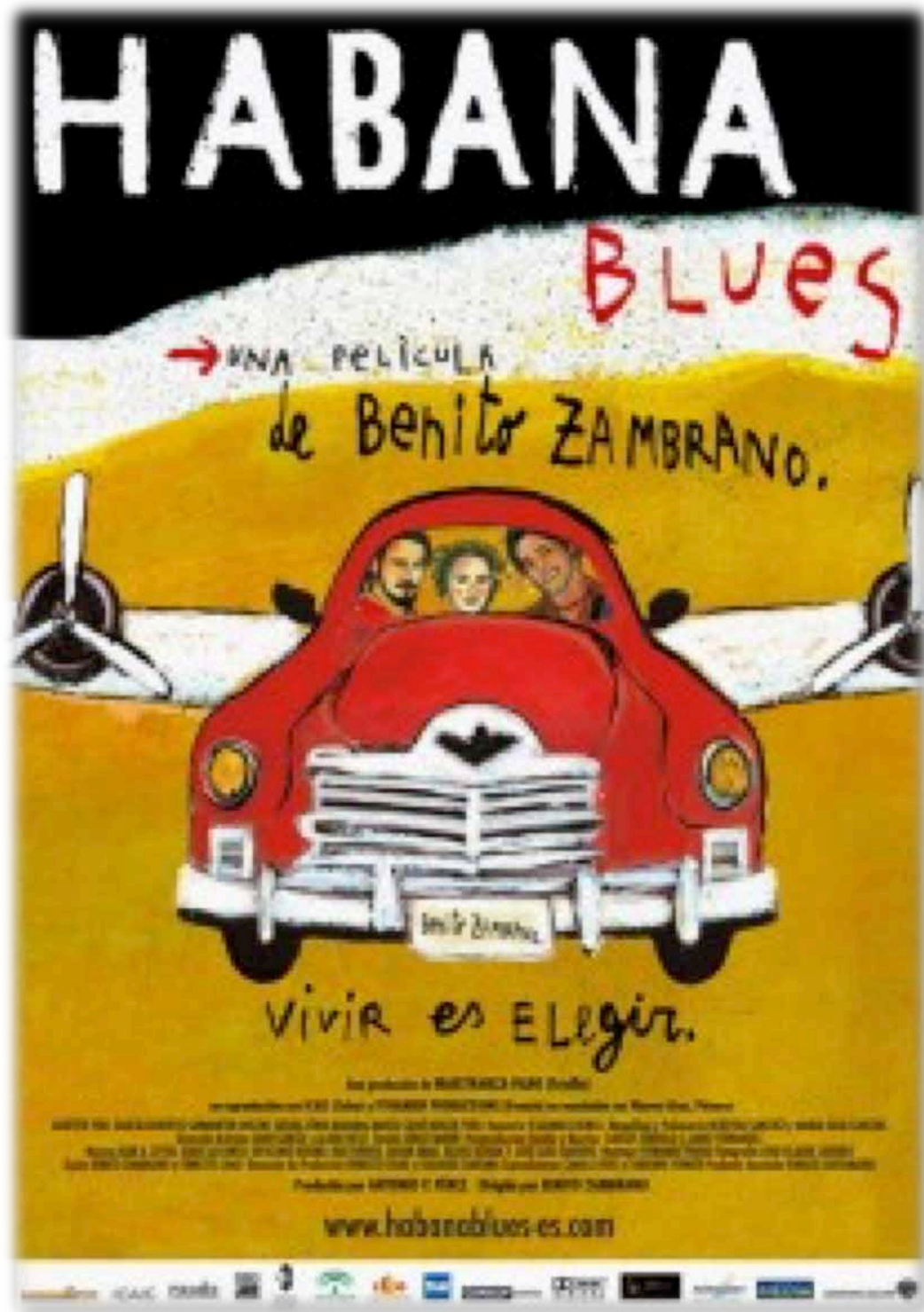
**Ilustración 41:** Fotograma Escena 6



**Ilustración 42:** Fotograma Escena 7



## ***Habana Blues***, Benito Zambrano, 2005







### 3.6. *Habana blues*, Benito Zambrano, 2005

Se trata del segundo filme del director, después del éxito obtenido con *Solas*. Fue coproducida por Maestranza Films, el ICAIC de Cuba y la francesa Pirámide Productions con un porcentaje del 68% y el 19% respectivamente. El interés de Zambrano de hacer la película en Cuba nace de su estancia en el país, donde realizó un curso de Guion y Dirección en la Escuela Internacional de Cine y Televisión.

El filme tiene un carácter documental potenciado por el formato (Súper 16 mm) y el tratamiento que se hace del color. Trata el director de realizar un retrato “desde dentro del país, acercándome un poco a sus entrañas. Me gustaría haberlo conseguido y que la gente no distinga si el director es o no cubano (...) Creo que es una mirada fresca y actual, que le muestra al espectador de fuera cómo es la gente joven de allí.”<sup>77</sup>

Nos enfrentamos a un drama musical, donde el director se recrea en la belleza de Cuba, advirtiéndose el cariño que le profesa al país. Para Zambrano “Cuba se merecía una película viva. Y este es mi homenaje a La Habana: regalarle una obra llena de vida, de locura, y de surrealismo. Es una ciudad que en ocasiones puede ser gris, pero que está llena de color y repleta de melodías”.

El rodaje, que se realizó entre el 18 de mayo y el 3 de agosto de 2004, se retrasó debido a las reticencias, sobre algunas partes del guion, del ICAIC. Zambrano declaró que “Nunca nos planteamos hacer una película crítica ni dura. Cuba me ha dado mucho”.

Se estrena el 18 de marzo de 2005, obteniendo 624.961 espectadores. Premiada con dos Goya, a la Mejor música original y al Mejor montaje; siendo nominada a la Mejor director y la Mejor dirección de producción<sup>78</sup>.

<sup>77</sup> Declaraciones de director extraídas de: <http://www.fotogramas.es/Peliculas/Habana-Blues/Habana-Blues>

<sup>78</sup> Fuentes: <http://www.fotogramas.es/Peliculas/Habana-Blues>, Gómez Pérez (2013), Departamento de Prensa de Warner Bros Pictures y Ministerio de Cultura.

### 3.6.1. Identificación

- Señas de identidad: Seis fragmentos del filme dirigido por Benito Zambrano en 2005. Interpretada por A. Yoel García (Ruy), Roberto sanmartín (Tito), Yailiene Sierra (Caridad), Zenia Marabal (Luz María), Marta Calvó (Marta). Rodada en 35 mm. Color. Panorámico. Duración de la película: 119 minutos. Lugares de rodaje: La Habana. Guion de Benito Zambrano, Ernesto Chao. Director de fotografía: Jean Claude Larrieu. Productoras: Maestranza Films.
- Género: Musical
- Sinopsis: Ruy y Tito llevan años orquestando en común la melodía de su sueño: convertirse en estrellas de la música. Sus partituras se han convertido en la banda sonora que alumbra las estrechas y apasionadas relaciones del maravilloso grupo de colegas que ambos comparten. Tito vive con su abuela, una gran dama de la música, tan elegante como única. Ruy, en cambio, vive con la madre de sus dos hijos, Caridad, una joven luchadora que sostiene a la familia gracias a la elaboración de artesanías. La pareja combate el crepúsculo de su relación con el luminoso apoyo del mismo grupo de amigos. Pero un buen día, una pareja de productores españoles que ha descubierto hace semanas el extraordinario talento de Ruy y Tito les propone una oferta internacional. ¿Estarán dispuestos a dejar atrás sus profundas relaciones para abrazar su sueño?

### 3.6.2. Deconstrucción de escenas

**Escena 1.** Duración: 1 min. 11 segundos. Nº de planos: 5

I. Acciones o situaciones:

Ruy está echado en la cama de un dormitorio leyendo unos documentos. Llega Caridad con cara de pocos amigos. Mientras se prepara para acostarse, le comunica a Ruy que deja la universidad para entregarse por completo a hacer artesanía y así poder mantener a sus hijos, ya que el dinero que envía su madre no alcanza. Caridad le reprocha a Ruy

que si él hiciera su parte, no tendría que dejar la universidad y le recuerda que debe irse de esa casa. Por último, ya echada y dándole la espalda a Ruy, le comenta que se lave, que huele a perfume francés.

## II. Recursos expresivos:

- Imagen

Planificación: PML. Angulación neutra.

Movimientos de cámara: Observamos movimiento de reencuadre cuando los personajes se mueven en escena. El resto se filma en plano fijo.

Composición: Ningún personaje está en ningún caso en fuera de campo, están en campo los dos personajes o el personaje que habla en ese instante. Punto de vista objetivo (el de la cámara). Los movimientos de los personajes en la escena se adecuan a la situación requerida en cada momento.

Iluminación: Artificial. Cálida.

Signos presentes: Mobiliario clásico y humilde.

- Sonido: Voces en IN del diálogo de los personajes en sonido directo. Ruidos del sonido ambiente dados en la escena.
- Montaje: Al corte. Interno. Sintético. Analítico. Continuo

**Escena 2.** Duración: 3 min. 28 segundos. Nº de planos: 43

### I. Acciones o situaciones:

En el salón del domicilio, Caridad mira la carne que ha traído un vendedor ambulante. Le pregunta qué precio tiene y, al no contar con el total, va a la habitación donde está Ruy para pedirle el resto que le falta. Ruy no tiene suficiente. Caridad sale de la habitación y le dice al vendedor que se lo

fie. Éste le indica que no puede y ella le propone que se lleve artesanía como parte de pago. Aparece Ruy y convence al vendedor de que lo haga así. Uno de los hijos toca la batería. Se oye una voz que grita: “teléfono”. Caridad le pide a su hija que suba el aparato. Cuando acaba de atender al vendedor, se dirige al lavadero, donde por la ventana y en una cesta, ayudada de un cordel, sube el teléfono de la vecina. Atiende la llamada de un tal Pancho que le comunica que debe pagar 500 dólares de licencia para poder vender en el mercadillo. Ella se enfada porque no tiene ese dinero. Le dice a su hijo que deje de tocar la batería. Ruy entra en el lavadero. Ella le pide un peso para ponerlo en la cesta y devolverle el teléfono a la vecina. Ruy le pregunta qué pasa y ella le explica la situación. La única solución es pagarle a otro vendedor para que le deje usar su puesto. Muy enfadada y frustrada, comenta que no la dejan levantar cabeza. Ruy le propone ir por la noche a un concierto. A Caridad no le apetece. Ruy le da un beso en la mejilla. Ella se queda llorosa y con cara de preocupación

## II. Recursos expresivos:

- Imagen

Planificación: PG. PMC. PML. PP. Angulación neutra. Picado.

Movimientos de cámara: Utilización de cámara en mano que sigue los movimientos de los personajes y sus evoluciones.

Composición: Hay personajes en fuera de campo. La cámara y los personajes realizan una coreografía dinámica. Punto de vista objetivo (el de la cámara). Los movimientos de los personajes en la escena se adecuan a la situación requerida en cada momento.

Iluminación: Natural. Cálida.

Signos presentes: Mobiliario clásico y humilde. Cierta caos y desorden en el conjunto de la vivienda.

- Sonido: Voces en IN del diálogo de los personajes en sonido directo. Voces en fuera de campo. Ruido de la batería en IN y fuera de campo. Ruidos del sonido ambiente dados en la escena.
- Montaje: Al corte. Interno. Dinámico. Analítico. Sintético

**Escena 3.** Duración: 1 min. 11 segundos. Nº de planos: 17

#### I. Acciones o situaciones:

Ruy llega a la habitación, de madrugada, con su guitarra. Caridad mira el reloj. Le dice a Ruy que tiene que ir de viaje al día siguiente a ver a sus tías, y que necesita que se quede con los niños. Ruy protesta porque tiene una audición con unos productores españoles interesados en su música. Caridad le replica que no va a hacer 400 Km. con los niños para que él “vacile” con esa gente. Le recuerda que tiene dos hijos, que también se tiene que hacer cargo de ellos y que solo piensa en él. Ruy acepta quedarse con los niños. Caridad le advierte de que la próxima vez que llegue a esas horas, que no vuelva. Que esa casa no es una pensión. Caridad se levanta de la cama diciendo que se va a dormir con los niños y que cuando vuelva del viaje, se busque algún sitio para irse de allí. No soporta más esa situación. Antes de salir de la habitación le recrimina a Ruy que no se merece lo que le está haciendo.

#### II. Recursos expresivos:

- Imagen

Planificación: PG. PMC. PML. Angulación neutra.

Movimientos de cámara: Observamos movimiento de reencuadre cuando los personajes se mueven en escena. El resto se filma en plano fijo. Cámara a hombro.

Composición: Ningún personaje está en ningún caso en fuera de campo, están en campo los dos personajes o el personaje que habla en ese instante. Punto de vista objetivo (el de la cámara). Los movimientos de los personajes en la escena se adecuan a la situación requerida en cada momento.

Iluminación: Artificial. Cálida.

Signos presentes: Mobiliario clásico y humilde. Guitarra.

- Sonido: Voces en IN del diálogo de los personajes en sonido directo. Ruidos del sonido ambiente dados en la escena. Música OFF.
- Montaje: Al corte. Interno. Sintético. Continuo.

**Escena 4.** Duración: 1 min. 42 segundos. Nº de planos: 16

#### I. Acciones o situaciones:

Marta (productora musical) observa unos de los trabajos de Caridad y le pregunta a Ruy que quién los hace. Ruy le dice que la madre de sus hijos, y ella le replica que si no es más fácil decir mi esposa. Él le aclara que están en proceso de divorcio y que el hecho de seguir viviendo allí se debe a los hijos. Marta comenta que Caridad o está muy enamorada o es tonta. Ruy le comunica a Marta que está buscando un sitio para irse y que cuando encuentre algo, le dirán a los niños que se divorcian. Marta le propone que no siga buscando, que firme el contrato y que se vaya a vivir a Madrid. Ruy coge uno de los collares que realiza Caridad y se

lo coloca, por la espalda, a Marta. Se miran en el espejo. Le da un beso y le toma los pechos diciéndole que se le ve bien. Ella sonríe y le aclara que no lo ha elegido porque le esté “ follando”, sino porque hace buena música. De modo que no tiene ninguna obligación con ella. Ruy comienza a decir que él no está por obligación, pero ella lo calla y le dice que es muy mayor y que no está para cuentos.

## II. Recursos expresivos:

- Imagen

Planificación: PML. PMC. PP. Angulación neutra.

Movimientos de cámara: Observamos movimiento de reencuadre cuando los personajes se mueven en escena. El resto se filma en plano fijo. Cámara en mano.

Composición: Ningún personaje está en ningún caso en fuera de campo, están en campo los dos personajes o el personaje que habla en ese instante. Profundidad de campo. Punto de vista es objetivo (el de la cámara).

Iluminación: Artificial. Cálida.

Signos presentes: Mobiliario clásico y humilde.

- Sonido: Voces en IN del diálogo de los personajes en sonido directo. Ruidos del sonido ambiente dados en la escena. Ruidos fuera de campo.
- Montaje: Al corte. Interno. Analítico. Sintético. Cont.

**Escena 5.** Duración: 1 min. 26 segundos. Nº de planos: 27

### I. Acciones o situaciones:

Ruy, con una escoba en la mano, le pide perdón a Caridad por no haberse ido aún. Caridad, muy enfadada y gritando, le dice que quien se va es ella. Ha hablado con un



contacto para irse a Estados Unidos con sus hijos en una lancha. Ruy se enfada e intenta convencerla de la locura y el peligro que supone lo que intenta hacer. Ella le replica que si creyese que no es seguro no lo haría. No pondría en peligro a sus hijos. Que él se va a España y no se va a encargar de ellos. Ruy le contesta que sí cuidará de ellos, porque ella no es la única que los quiere. Caridad le dice que necesita rehacer su vida y velar por sus hijos. Ruy intenta convencerla de que no lo haga, que cuando llegue a Madrid se vendrán ellos. Caridad no está dispuesta a esperar cinco años para que le autoricen la salida de Cuba. Le pide a Ruy que la apoye, que se aguante o que la denuncie.

## II. Recursos expresivos:

- Imagen

Planificación: PMC. PML. PP. Angulación neutra.

Movimientos de cámara: Observamos movimiento de reencuadre cuando los personajes se mueven en escena. El resto se filma en plano fijo. Cámara en mano.

Composición: Ningún personaje está en ningún caso en fuera de campo, están en campo los dos personajes o el personaje que habla en ese instante. Punto de vista objetivo (el de la cámara). Los movimientos de los personajes en la escena se adecuan a la situación requerida en cada momento.

Iluminación: Natural. Cálida.

Signos presentes: Mobiliario clásico y humilde. Escoba.

- Sonido: Voces en IN del diálogo de los personajes en sonido directo. Música OFF. Ruidos del sonido ambiente dados en la escena.
- Montaje: Al corte. Interno. Dinámico. Analítico. Cont.

**Escena 6.** Duración: 2 min. 07 segundos. Nº de planos: 17

## I. Acciones o situaciones:

Tito, amigo de Ruy, se encuentra delante del piano de su abuela, con la que vive. Está enfadado y aporrea las teclas. Aparece su abuela protestando y diciéndole que ese piano le da de comer. Tito le replica que está desafinado, a lo que la abuela le contesta que el que está desafinado es él. Que solucione sus cosas, que se decida, que no le eche la culpa de lo que le pasa a otros. Tito le pregunta qué pasará con ella si él se va. Ella le contesta que sabe cuidarse a sí misma y que nunca ha necesitado a nadie, que lo que tiene que hacer es irse y no preocuparse por ella, y que cuando se haga famoso, que le mande dinero. La abuela va a salir y Tito le pregunta adónde va. Ella le contesta que a comprar ron, que la botella se le ha acabado.

## II. Recursos expresivos:

- Imagen

Planificación: PMC. PML. PP. Angulación neutra.

Contrapicado.

Movimientos de cámara: Observamos movimiento de reencuadre cuando los personajes se mueven en escena. El resto se filma en plano fijo.

Composición: Ningún personaje está en ningún caso en fuera de campo, están en campo los dos personajes o el personaje que habla en ese instante. Punto de vista objetivo (el de la cámara).

Iluminación: Artificial. Cálida.

Signos presentes: Mobiliario clásico y elegante. Decoración con buen gusto. Piano. Aspecto de la abuela elegante y moderno.

- Sonido: Voces en IN del diálogo de los personajes en sonido directo. Música OFF. Ruidos del sonido ambiente dados en la escena.
- Montaje: Al corte. Interno. Dinámico. Analítico. Sintético. Continuo.

### 3.6.3. Dimensión narrativa

#### I. Universo diegético:

Marco geográfico: La Habana, Cuba.

Marco social: Sociedad que pretende igualdad, pero su población sufre incomunicación con el resto del mundo, necesidad de esperanza para progresar. Una sociedad desfavorecida, que busca salidas a través del exilio para optar a una vida más digna que les niega el gobierno.

Marco histórico: Siglo XXI.

#### II. Personajes:

*Caridad*, profesora de universidad. Enamorada de Ruy y con dos hijos. A pesar de la situación económica y de la ausencia de futuro, es una luchadora que no se rinde ante la actitud de su esposo y la precariedad vital.

*Ruy*, músico, cuyo sueño es triunfar. Esta actitud le aleja de su esposa y de sus hijos, mostrándose egoísta y distante.

*Luz María*, mujer autosuficiente que vive de dar clases de música.

*Marta*, productora musical. Sabe lo que quiere e impone su criterio para conseguirlo. Ambiciosa, sin escrúpulos, sabe manejarse en mundo de hombres.

III. Escenarios: Piso de Caridad y Ruy, caótico y modesto. Vivienda de Tito y su abuela, suntuoso, elegante y con clase.

#### IV. Relato/Historia:

Orden: Real

Duración: Igual a la real en las escenas analizadas.

Focalización: Externa

### 3.6.4. Interpretación

El personaje femenino que ostenta mayor peso en la película es Caridad. Mujer con carácter, lucha y trabaja por sus hijos, a pesar de la falta de colaboración de su esposo, Ruy, centrado en su música y el éxito (**Ilustración 43**). Caridad quiere divorciarse para acabar con esa situación angustiosa de dormir con un hombre que sabe que la engaña y que no ayuda a la economía del hogar (**Ilustración 45**). Para paliar la situación económica, debe dejar su puesto como profesora universitaria para dedicarse a la artesanía que le reporta más beneficios. No obstante, la ideología del amor romántico ronda en las escenas donde aparecen juntos Caridad y Ruy (**Ilustración 44**). Pero a pesar del amor que profesa a Ruy, no está dispuesta a transigir con esa realidad que le rodea, pensando y llevando a cabo exiliarse a Estados Unidos para buscar un futuro más esperanzador para ella y sus hijos (**Ilustración 47**). Podemos determinar que se aleja del estereotipo de mujer sumisa y sufridora, acercándose a ese otro tipo de mujer fuerte, independiente, que lucha por su propio espacio.

Marta encaja en el estereotipo de ejecutiva de éxito. Toma como suyo el rol propiamente masculino para conquistar el espacio público que habitualmente le está negado a la mujer. Vive su sexualidad como algo natural, sin sentimientos de culpa y sin la intención de que sea una vía para conseguir un fin. Solo disfrutarla cuando y con quien quiera (**Ilustración 46**).

Otro personaje interesante para este trabajo es la abuela de Tito, Luz María. Mujer madura en todos los sentidos, que hace de su independencia, como persona y mujer, bandera vital. Fuma puros, bebe ron, económicamente autónoma y con experiencia para saber lo que quiere: vivir su vida sin ataduras ni hipotecas sentimentales (**Ilustración 48**).

Estereotipos	Personaje
No contiene	Caridad (Protagonista)
No contiene	Marta
No contiene	Luz María

Roles	Personaje
Autónoma	Caridad (Protagonista)
Autónoma	Marta
Autónoma	Luz María

**Ilustración 43:** Fotograma Escena 1**Ilustración 44:** Fotograma Escena 2**Ilustración 45:** Fotograma Escena 3**Ilustración 46:** Fotograma Escena 4



**Ilustración 47:** Fotograma Escena 5



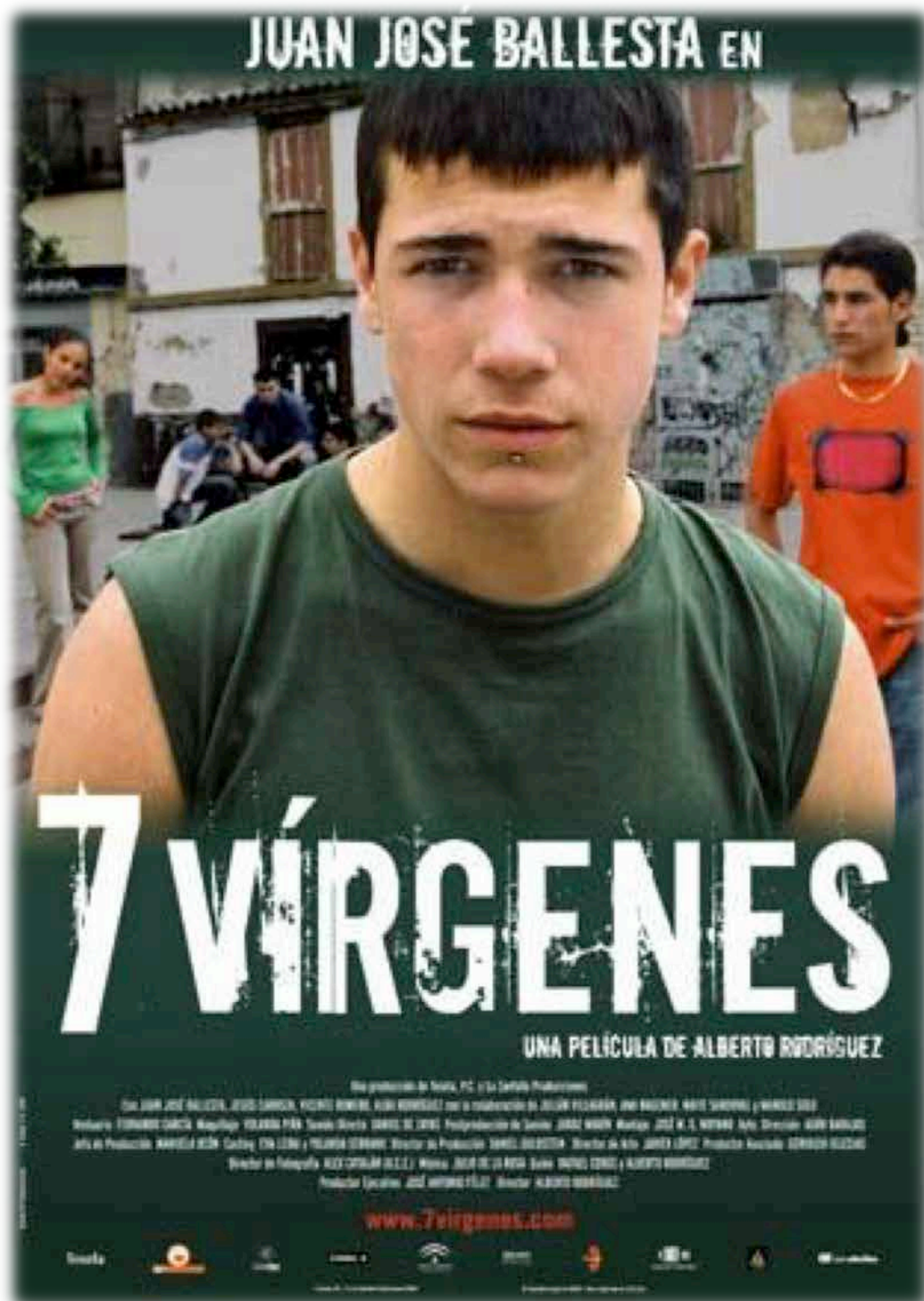
**Ilustración 48:** Fotograma Escena 6







## 7 Vírgenes, Alberto Rodríguez, 2005







### 3.7. 7 vírgenes, Alberto Rodríguez, 2005

En su tercera película, Alberto Rodríguez nos acerca a un personaje que sale de un reformatorio con un permiso de 48 horas. El director<sup>79</sup> habla del protagonista como “personaje que plantea una metáfora sobre la renuncia a abandonar la infancia. Aunque se vea envuelto en situaciones de adulto, no deja de ser un niño”. “Quise que hubiera guiños a Peter Pan, como las alas en la parte posterior de su camiseta, que vaya vestido de verde o incluso que aparezca un personaje llamado Wendy. Son detalles que quizá se le escapan al espectador pero que para mí tenían sentido”. Fue coproducida por Tesela P.C. y la andaluza La Zanco Producciones, y participada por Canal Sur Televisión y Canal Plus España. Colaboraron el ICAA, la Junta de Andalucía y el ICO (Instituto del Crédito Oficial).

Para Rodríguez no es adecuado “calificar la película como cine social, porque ese género ofrece respuestas y esta película no. Me atrevería a calificarla como hiperrealista, o cuanto menos, esa era la intención: que el espectador tuviera la impresión de asomarse al balcón”. Fue un reto, para Rodríguez, dirigir a los jóvenes, sobre todo con Jesús Carroza que interpreta el papel de Richi, porque era nuevo en esas lides. El director esperaba un ambiente de competencia entre los actores, pero el rodaje fue sobre ruedas “salvo alguna pequeña excepción, como cuando un chaval se rebeló contra que le dieran botellazos, aunque fueran de gomaespuma”. Se rodó en Sevilla, Alcalá de Guadaira, San Juan de Aznalfarache, La Rinconada y Punta Umbría en Huelva. Se estrenó el 23 de septiembre de 2005, consiguiendo un gran éxito de público con 995.579 espectadores, y recaudando 4.859.866,81€. También consigue unas críticas favorables y premios en el Festival Internacional de Cine de San Sebastián de 2005 (Concha de Plata al mejor actor a Juan José Ballesta); los Goya de 2006, donde tuvo seis nominaciones y obtuvo Mejor Actor Revelación Jesús Carroza. Consigue el importante premio de La Navaja de Buñuel<sup>80</sup>.

<sup>79</sup> Declaraciones del director extraídas de <http://www.fotogramas.es/Peliculas/7-virgenes/7-virgenes>.

<sup>80</sup> Fuentes: [fotogramas.es/Peliculas/7virgenes](http://www.fotogramas.es/Peliculas/7virgenes), Ministerio de Cultura, Distribidora Alta Films.

### 3.7.1. Identificación

- Señas de identidad: Cuatro fragmentos del filme dirigido por Alberto Rodríguez en 2005. Interpretada por Juan José Ballesta (Tano), Jesús Carroza (Richi), Vicente Romero (Santacana), Alba Rodríguez (Patri), Julián Villagrán (José María), Manolo Solo (Director del centro), Ana Wagener (Madre Richi), Maite Sandoval (Madre Patri). Rodada en 35 mm. Color. Scope. Duración de la película: 88 minutos. Lugares de rodaje: Sevilla, Alcalá de Guadaíra, San Juan de Aznalfarache, La Rinconada y Punta Umbría (Huelva). Guion de Alberto Rodríguez y Rafael López Cobos. Director de fotografía: Alex Catalán. Productoras: Tesela Producciones Cinematográficas, La Zanco Producciones.
- Género: Drama
- Sinopsis: Verano en un barrio obrero y marginal de una ciudad del sur. Tano, un adolescente que cumple condena en un centro de reforma, recibe un permiso especial de 48 horas para asistir a la boda de su hermano Santacana. Durante el tiempo que dura el permiso, Tano se reencuentra con su mejor amigo, Richi, y se lanza a vivir esas horas con el firme propósito de divertirse, de hacer todo lo que le estaba prohibido en el centro: se emborracha, se droga, roba, ama y, fundamentalmente, vuelve a la vida. Se siente libre y ejerce esa libertad con toda la fuerza y el atrevimiento de la adolescencia. Pero, a medida que transcurre su estancia fuera del centro, Tano también asiste al desmoronamiento de todos sus referentes: el barrio, la familia, el amor, la amistad, todo ha cambiado. Más allá de un permiso de 48 horas, la libertad de Tano se convierte en un viaje impuesto hacia la madurez.

### 3.7.2. Deconstrucción de escenas

**Escena 1.** Duración: 46 segundos. Nº de planos: 10

I. Acciones o situaciones:

Richi llama a su madre (sentada, viendo un programa de corazón y fumando) para decirle que se va. La madre le ordena que no alce la voz y le pregunta si le ha traído el tabaco. Richi le responde que sí. La madre le interpela si ha dejado la vuelta. Richi le comenta que la ha dejado encima del tabaco. Cuando Richi se dispone a irse, la madre le pregunta si va a venir a comer, a lo que Richi contesta que no. La madre le indica que no haga ruido al salir, mientras ojea una revista. Richi sale dando un portazo que hace que la madre se estremezca.

## II. Recursos expresivos:

- Imagen

Planificación: PG. PP. Angulación neutra.

Movimientos de cámara: Observamos movimiento de reencuadre cuando los personajes se mueven en escena. El resto se filma en plano fijo.

Composición: Ningún personaje está en ningún caso en fuera de campo, están en campo los dos personajes o el personaje que habla en ese instante. Utilización de la profundidad de campo. Punto de vista objetivo (el de la cámara).

Iluminación: Natural. Cálida. Contrastada.

Signos presentes: Tabaco. TV que no se ve.

- Sonido: Voces en IN del diálogo de los personajes en sonido directo. Ruidos del sonido ambiente dados en la escena, algunos fuera de campo.
- Montaje: Al corte. Analítico. Continuo.

**Escena 2.** Duración: 39 segundos. Nº de planos: 13

## I. Acciones o situaciones:

Patri le recuerda a la madre que le comentó que iba a ir a una fiesta por el cumpleaños de una amiga. Pretende quedarse a dormir fuera y la madre le dice que ya veremos. Patri intenta convencerla diciendo que está a un minuto. La madre argumenta que no le gusta que duerma fuera de casa. Patri continúa en su empeño replicando que puede incluso llamarla por el balcón. La madre en tono conciliador le comunica que al día siguiente vendrán sus tíos y que le gustaría que estuviese. ¿Y si me vengo después de comer?, pregunta Patri. La madre sonríe y le pregunta si le ha comprado algo. ¿A quién?, pregunta Patri. A tu amiga, ¿a quién va a ser?, dice la madre. Ah, sí, ahora voy, responde Patri.

## II. Recursos expresivos:

- Imagen

Planificación: PP. PMC. PA. Angulación neutra.

Movimientos de cámara: Observamos movimiento de reencuadre cuando los personajes se mueven en escena. Paneos de seguimiento. El resto se filma en plano fijo.

Composición: Ningún personaje está en ningún caso en fuera de campo, están en campo los dos personajes o el personaje que habla en ese instante. Utilización de la profundidad de campo. Punto de vista objetivo (el de la cámara). Los movimientos de los personajes en la escena se adecuan a la situación requerida en cada momento.

Iluminación: Natural. Cálida. Contrastada.

Signos presentes: Teléfono. Biquini. Bata madre.

- Sonido: Voces en IN del diálogo de los personajes en sonido directo. Ruidos del sonido ambiente dados en la escena.
- Montaje: Al corte. Interno. Analítico. Sintético. Cont.

**Escena 3.** Duración: 1 minuto 54 segundos. Nº de planos: 13

I. Acciones o situaciones:

Tano sale de una discoteca y pregunta por Richi. Le indican dónde está, y se dirige a su encuentro. Richi se encuentra en un lugar apartado intentando abusar de una chica. Tano llega y se apoya en un coche, ajeno a lo que está sucediendo. Mientras la chica grita e intenta zafarse de Richi, Tano se enciende un cigarrillo. Al cabo de un tiempo, Tano le pregunta qué está haciendo. ¿Pues no lo ves?, le responde Richi, mientras continúa con su intento de violación, y enfadado le dice a Richi que le deje, que no le “ralle”, que le deje en paz. La chica consigue zafarse de su agresor y huir. ¿Ves lo que has hecho?, gilipollas, reprocha Richi a Tano. Eso te pasa por capullo, replica Tano, mientras se aleja del lugar, diciendo que se suba los pantalones. Richi protesta preguntando qué le pasa. Tano le contesta que es una niña. ¿Y yo que soy su padre, o qué?, replica Richi. Tiene doce años, protesta Tano. Pues no lo parece, dice riendo, Richi. Pasa por delante de la discoteca y Richi pregunta si no van a entrar. Tano dice que no. Richi le pregunta por Patri. Tano le contesta que no ha querido venir. Richi comenta que es tonta y gilipollas. Pues le van a dar por culo, dice Tano. Pues seguro que le gusta, afirma Richi. Son conscientes de que le han robado la moto.

II. Recursos expresivos:

- Imagen

Planificación: PG. PMC. PP. PA. Angulación neutra.

Movimientos de cámara: Observamos movimiento de reencuadre cuando los personajes se mueven en escena. Travellings de seguimiento. El resto se filma en plano fijo.

Composición: Ningún personaje está en ningún caso en fuera de campo, están en campo los dos personajes o el personaje que habla en ese instante. Utilización de la profundidad de campo. Punto de vista objetivo (el de la cámara).

Iluminación: Artificial. Dominante verdosa. Contrastada.

Signos presentes: Calle polígono. Luces neón. Coche abandonado.

- Sonido: Voces en IN del diálogo de los personajes en sonido directo. Ruidos del sonido ambiente dados en la escena.
- Montaje: Al corte. Interno. Analítico. Sintético. Continuo.

**Escena 4.** Duración: 2 minutos 45 segundos. Nº de planos: 33

I. Acciones o situaciones:

Se nos muestran imágenes de un barrio donde hay mujeres que tienden ropa y otras dormitan en las terrazas. Nos introducimos en la habitación donde se encuentran dormidos Patri Y Tano. Éste último se despierta y la mira sonriendo. Ella percibe su mirada y pregunta qué mira. Él responde a ti. Ella gira la cabeza al otro lado. Después de una elipsis temporal, Tano le lanza un cojín. Patri se lo devuelve. Él comienza a saltar en la cama, mientras ella sigue tumbada boca abajo. Se coloca sobre ella y comienza a besarla. Le dice que tiene una

cosa para ella. Le regala una esclava de oro. Ella no se muestra entusiasmada y Tano le pregunta si no le gusta. Si no te gusta, la cambio. Claro que me gusta pero... , apunta ella. ¿La prefieres en plata?, continúa Tano. Patri, cabizbaja replica que le está hablando. ¿Qué pasa?, pregunta Tano. No sé, responde Patri. ¿Cómo que no sabes?, inquiera Tano. Que no sé ni por qué he venido, argumenta Patri. ¿No me quieres?, interroga Tano. No es eso, Tano, balbucea Patri. Seguro que me quieres, insiste Tano. Que no es eso, contesta Patri, mientras Tano no deja de mirarla buscando una respuesta y Patri sigue con la cabeza gacha y el rostro serio.

## II. Recursos expresivos:

- Imagen

Planificación: PG. PMC. PP. Angulación neutra.

Picado.

Movimientos de cámara: Observamos movimiento de reencuadre cuando los personajes se mueven en escena. Paneos de seguimiento. El resto se filma en plano fijo.

Composición: Ningún personaje está en ningún caso en fuera de campo, están en campo los dos personajes o el personaje que habla en ese instante. Utilización de la profundidad de campo. Punto de vista objetivo (el de la cámara).

Iluminación: Natural. Cálida. Contrastada.

Signos presentes: Esclava. Desnudez.

- Sonido: Voces en IN del diálogo de los personajes en sonido directo. Ruidos del sonido ambiente dados en la escena. Música en OFF.
- Montaje: Al corte. Interno. Analítico. Sintético. Discontinuo con elipsis temporales.



### 3.7.3. Dimensión narrativa

#### I. Universo diegético:

Marco geográfico: Sevilla.

Marco social: Barrio marginal.

Marco histórico: 2005.

#### II. Personajes:

*Patri*, joven madura y decidida.

*Madre de Richi*, mujer resentida que oculta una tristeza fruto del pasado.

*Madre de Patri*, mujer con actitudes y formas de hacer tradicionales.

*Tano*, joven inmaduro que no sabe cómo gestionar su vida y su futuro.

#### III. Escenarios: Domicilios. Polígono. Habitación.

#### IV. Relato/Historia:

Orden: Real.

Duración: Igual a la real en las escenas analizadas.

Focalización: Externa.

### 3.7.4. Interpretación

Siguiendo un orden cronológico según transcurre la película, la primera mujer que localizamos es la madre de Richi. Ensimismada, triste, arisca y resentida, esta madre que no espera demasiado de la vida, no muestra sentimientos hacia su hijo. Implícitamente se nos informa de que ha sido maltratada (No grites) y que proyecta esos sentimientos de inseguridad y miedo en su hijo, que reproduce los comportamientos del padre (**Ilustración 49**).

La madre de Patri es el prototipo de ama de casa (mientras habla con su hija, no deja de realizar las faenas del hogar) que cuida de sus hijos y que los

protege ante cualquier situación de riesgo. Con una actitud paternalista y sobreprotectora (**Ilustración 50**).

Patri es el contrapunto de la película en cuanto a tradicionalismo se refiere. Se aleja de la imagen de mujer sumisa y pasiva, mostrando a una persona segura, independiente y madura. Sabe decir que no cuando la situación que le plantean no le convence (**Ilustración 51**). Posee una autonomía en relación al hombre y la suficiente madurez para decidir, a pesar de sus sentimientos, cuándo acabar una situación sentimental que solo recrea un sueño, que como tal, está lejos de la realidad que ella desea vivir (**Ilustraciones 52 y 53**).

Por último, hacernos eco de una situación de violencia, cuando Richi intenta abusar de una chica a pesar de la negativa de ésta. Quizás por la ausencia de actitud moralizante en la película, al presentar unos hechos sin ánimo de juzgar, aunque con perspectiva crítica, observamos la distancia que se toma del acto de violación, enmarcándolo en una situación justificable o sin importancia. Esta reflexión parte de la actitud de Tano ante el hecho, que trata como algo menor, aunque lo recrimina tímidamente.

Estereotipos	Personaje
No contiene	Patri
Mater Dolorosa	Madre de Richi
Mater Amabilis	Madre de Patri

Roles	Personaje
Dependiente	Madre de Richi
Dependiente	Madre de Patri



**Ilustración 49:** Fotograma Escena 1



**Ilustración 50:** Fotograma Escena 2



**Ilustración 51:** Fotograma Escena 3



**Ilustración 52:** Fotograma Escena 4

**Ilustración 53:** Fotogramas Escena 4







## ***Los aires difíciles***, Gerardo Herrero, 2006





### 3.8. Los aires difíciles, Gerardo Herrero, 2006

La película se basa en una novela homónima de Almudena Grandes. De hecho, el director, Gerardo Herrero, ya había llevado al cine otra novela de la escritora: *Malena es un nombre de tango* (1995). La película se inscribe como un melodrama sobre un personaje traumatizado, que necesita comenzar una nueva vida en la costa andaluza.

El título de la película hace referencia al incómodo aire de levante que azota la costa gaditana y que, según dicen, influye en el estado de ánimo de sus habitantes. Para el director la película es un “melodrama con tintes negros”. “Uno tiene que caer en las redes de la trama, y la de esta novela me impulsó a llevarla al cine”.<sup>81</sup>

Aunque los papeles principales se los reparten actores no andaluces, el personaje al que da vida Cuca Escribano (Maribel), toma una relevancia especial al mantener una relación con Juan (José Luis García-Pérez). En la película se aprecian dos formas de representar la violencia. Por un lado, la que llevan a cabo los dos hermanos que se disputan a una misma mujer “fatal”, y por otro, de la violencia que es víctima Maribel, la asistente de Juan, por parte de su expareja (Antonio Dechent) y padre de su hijo. A pesar de la crudeza de las situaciones, la película nos ofrece un final feliz, optimista y esperanzado, con Juan y Maribel juntos. Se rodó, entre el 6 de junio y el 29 de julio de 2005, en Madrid, Barbate, Zahara de los Atunes y la zona costera de Vejer de la Frontera. Se estrena el 24 de marzo de 2006 con moderados resultados de taquilla, donde consigue 337.302,13€ de recaudación y 67.755 espectadores.

Consigue la Biznaga de Oro a la mejor película en el Festival de Cine Español de Málaga en marzo de 2006<sup>82</sup>.

<sup>81</sup> Declaraciones del director extraídas de: <http://www.fotogramas.es/Peliculas/Los-aires-dificiles/Los-aires-dificiles>

<sup>82</sup> Fuentes: Gómez Pérez (2013), <http://www.fotogramas.es/Peliculas/Los-aires-dificiles>, Ministerio de Cultura, <http://www.elconfidencial.com/noticias/noticia.asp?id=11866>



### 3.8.1. Identificación

- Señas de identidad: Siete fragmentos del filme dirigido por Gerardo Herrero en 2006. Interpretada por José Luis García Pérez (Juan), Cuca Escribano (Maribel), Carme Elías (Sara), Roberto Enríquez (Damián), Pilar Castro (Charo). Rodada en 35 mm. Color. Panorámico. Duración de la película: 108 minutos. Lugares de rodaje: Cádiz: Zahara de los Atunes. Guion de Ángeles González Sinde, Alberto Macías. Director de fotografía: Alfredo Mayo. Productoras: Tornasol Films, Continental Producciones y Maestranza Films.
- Género: Drama
- Sinopsis: Juan Olmedo, a sus cuarenta años, es el superviviente de un naufragio, del que sólo ha podido rescatar a su sobrina y a su hermano deficiente mental. Atrás ha dejado un pasado, en otra ciudad, dramático y caprichoso como los vientos que azotan la costa atlántica gaditana que ha elegido para huir de sus recuerdos. En este apartado rincón del mundo, Juan, con la inesperada colaboración de Maribel, su asistente, y Sara, una “extraña” recién llegada como él, volverá a enfrentarse con estos recuerdos que le torturan y persiguen: un amor secreto e imposible con su cuñada, y el misterio de la muerte de su hermano más querido y más odiado a la vez: Damián.

### 3.8.2. Deconstrucción de escenas

**Escena 1.** Duración: 1 min. 15 segundos. Nº de planos: 12

I. Acciones o situaciones:

Una adolescente baila contoneándose, de forma muy sensual, delante de un espejo, en una terraza mientras suena una canción. Aparece un muchacho de su edad y se queda absorto contemplándola. Se oye la voz de la madre de la chica que la llama. Ella se da la vuelta y ve al chico, aunque ya se había percatado de su presencia gracias al espejo. Le

pregunta qué hace ahí y él le responde que vive allí, en la planta de abajo. Ella prosigue, ¿cómo que no lo ha visto antes?, aclarándole él que tiene las clases fuera de esa localidad y que los fines de semana ayuda a su padre en la panadería. La chica le interpela si estudia, a lo que él responde que sí, que ese año acaba el instituto y comenzará medicina. En ese momento, muy insinuante, ella le desabrocha un botón del cuello del jersey, diciéndole que se va a ahogar, y que no vuelva a espiarle. Él asiente pasmado. La chica se va mientras le dice que cierre la boca, que se le va a llenar de moscas.

## II. Recursos expresivos:

- Imagen

Planificación: PG. PMC. PML. Angulación neutra.

Movimientos de cámara: Observamos movimiento de reencuadre cuando los personajes se mueven en escena. El resto se filma en plano fijo.

Composición: Ningún personaje está en ningún caso en fuera de campo, están en campo los dos personajes o el personaje que habla en ese instante. Utilización de la profundidad de campo. Punto de vista objetivo (el de la cámara). Los movimientos de los personajes en la escena se adecuan a la situación requerida en cada momento.

Iluminación: Natural. Cálida.

Signos presentes: Vestimenta de la chica semejante a una “Lolita”. Ropa tendida (camisetas, calzoncillos, bragas...). Vestimenta del chico, de sport, pero formal. Todos los botones del jersey abrochados. Espejo donde se mira y desde lo observa a él que, a su vez, la mira a ella.

- Sonido: Voces en IN del diálogo de los personajes en sonido directo. Ruidos del sonido ambiente dados en la escena. Música IN y fuera de campo.
- Montaje: Al corte. Interno. Analítico. Sintético. Cont.

**Escena 2.** Duración: 37 segundos. Nº de planos: 3

I. Acciones o situaciones:

Maribel y Sara hablan en la cocina, mientras la primera está mondando zanahorias y la segunda se prepara un café. Charlan sobre Juan y la niña y el joven que le acompaña. La niña es su sobrina, aclara Maribel. Sara le pregunta que quién es el joven, y Maribel le contesta que si se refiere al “tonto”. Sara le reprende el adjetivo y Maribel arregla la situación diciéndole subnormal, aventao... Llámale X, le replica. Le aclara que tiene 33 años, que lleva así toda su vida y que cree que se han venido a vivir allí por él. Sigue diciendo que le viene muy bien, porque trabajando en casa de Juan (como asistenta) y en la de Sara, no necesita fregar escaleras en el pueblo. Mientras esto ocurre, se ve a un niño, hijo de Maribel, de espaldas a cámara, escribiendo en la mesa del salón.

II. Recursos expresivos:

- Imagen

Planificación: PG. PMC. PML. Angulación neutra.

Movimientos de cámara: Observamos movimiento de reencuadre cuando los personajes se mueven en escena. Utilización de grúa que se aleja de ellas cuando Sara sale de la cocina, para encuadrar a PG. El resto se filma en plano fijo.

Composición: Ningún personaje está en ningún caso en fuera de campo, están en campo los dos personajes

o el personaje que habla en ese instante. Utilización de la profundidad de campo. Punto de vista objetivo (el de la cámara). Los movimientos de los personajes en la escena se adecuan a la situación requerida en cada momento.

Iluminación: Natural y Artificial. Cálida.

Signos presentes: Vestimenta de Maribel, con delantal, pelo recogido en una cola y un marcado acento andaluz. En contraposición, Sara, elegante, refinada y con acento castellano.

- Sonido: Voces en IN del diálogo de los personajes en sonido directo. Ruidos del sonido ambiente dados en la escena.
- Montaje: Al corte. Interno. Sintético. Continuo.

**Escena 3.** Duración: 1 min. 40 segundos. Nº de planos: 1

I. Acciones o situaciones:

Juan y Charo pasean por una pérgola. Ella le dice que si quiere que hablen de su hermano, continúa diciendo que cree él que es un chollo y que si supiera que le está poniendo los cuernos pensaría que es una imbécil. Tampoco debe saber que la tiene más pequeña que tú, si fuese consciente se cortarían las venas. Juan la corta incómodo y le pregunta que por qué le cuenta la mierda esa. Ella, enfadada, le contesta que lo dice porque es la verdad, que no es ningún chollo y que todo el mundo le parece una mierda. Por eso cuando te veo con Elena tan atento, tan cariñoso, me da envidia (solloza). Te vas a reír, pero lo único que quiero es que me quieran, que me besen. Tu “polla” es lo que menos me importa. ¿No vas a decir nada?, pregunta Charo, mientras le abraza. Dime al menos que estás enamorado de mí. Eso

ya lo sabes, le contesta, Juan, como un animal, como un imbécil. Se besan apasionadamente. Charo dibuja en su rostro una expresión de satisfacción.

## II. Recursos expresivos:

- Imagen

Planificación: Plano secuencia en PML. Angulación neutra.

Movimientos de cámara: Movimiento de Travelling siguiendo en horizontal a los personajes que avanzan hasta que se paran.

Composición: Ningún personaje está en ningún caso en fuera de campo, están en campo los dos personajes o el personaje que habla en ese instante. Utilización de la profundidad de campo. Punto de vista objetivo (el de la cámara).

Iluminación: Natural. Cálida.

Signos presentes: Vegetación.

Sonido: Voces en IN del diálogo de los personajes en sonido directo. Ruidos del sonido ambiente dados en la escena. Música OFF.

- Montaje: Interno. Analítico. Sintético.

**Escena 4.** Duración: 57 segundos. Nº de planos: 10

### I. Acciones o situaciones:

Juan y Maribel comen juntos en casa de éste. Maribel utiliza cuchillo y tenedor para comer alas de pollo. Poco diestra, al intentar cortar con el cuchillo el trozo de carne, éste sale despedido del plato. Al ver la situación, Juan deja de utilizar los cubiertos y comienza a comer con las manos. Ella

lo imita y comienza una serie de miradas y sonrisas cómplices y significativas.

## II. Recursos expresivos:

- Imagen

Planificación: PG de conjunto. PMC de escorzo.

Movimientos de cámara: Planos fijos.

Composición: Ningún personaje está en ningún caso en fuera de campo, están en campo los dos personajes o el personaje que habla en ese instante. Utilización de la profundidad de campo. Punto de vista objetivo (el de la cámara).

Iluminación: Natural. Cálida.

Signos presentes: Cubiertos. Bisutería que luce Maribel: anillos, varias cadenas, pendientes.

Sonido: Voces en IN del diálogo de los personajes en sonido directo. Ruidos del sonido ambiente dados en la escena. Silencios.

- Montaje: Al corte. Analítico. Sintético.

**Escena 5.** Duración: 2 minutos 33 segundos. N° de planos: 27

### I. Acciones o situaciones:

Juan y Maribel acaban de hacer el amor. Se encuentran en la cama. Ella le dice que le ha hecho menudo para comer y que si quiere, mientras él se ducha se lo va calentando. Juan le dice varias veces que espere. Maribel, asombrada, le pregunta qué pasa, que si no le ha gustado. Juan le contesta que sí, que le ha parecido maravilloso. Ella, ante la contestación, le pregunta que cuál es el problema entonces. Él le responde que ése precisamente, que le ha gustado mucho. Juan le pregunta que si a ella también.

Maribel le responde, mientras se va vistiendo: “A mí me ha *encantao* (risas). Pero si he *gritao* más que un cochino en un *mataero*”. Juan le dice que los dos sabemos que si esto ha sido tan de “puta madre,” no se podría repetir. ¿Y qué si se repite?, le replica Maribel. No se pude repetir, le dice Juan, ¿por qué?, pregunta Maribel; porque esto es una burrada, comenta Juan, porque eres mi empleada, porque tu hijo y mi sobrina van al mismo colegio, porque te pago un sueldo, porque esto no es lo mismo que hacerme menudo para comer. Maribel, poniéndose las bragas, le dice con ironía que a él no le importa pagar (haciendo referencia a que pagó a una prostituta del pueblo). Pero no es lo mismo, ¿no?, le replica Juan. ¿Por qué?, le pregunta ella. Porque ella es una puta y tú no, contesta Juan. Entonces, ¿dónde está el problema?, comenta Maribel. Usted me paga para que le limpie la casa y yo lo hago, lo demás no tiene nada que ver, pertenece a nuestra vida privada y no tiene que enterarse nadie. No es lo mismo, Maribel, no quiero hacerte daño. Maribel le dice: “Mire, yo ya soy muy mayorcita. El día 26 cumpla 32 años. Sé muy bien lo que quiero y lo que no quiero, y sé muy bien lo que me espera, aunque no lo quiera. Sé que mi vida es una mierda, y que no me voy a echar ningún novio que me merezca la pena en este pueblo que es donde voy a vivir toda mi vida. Tó eso lo sé. También sé que con usted no voy a pegar ningún braguetazo. Por ese lao puede quedarse muy tranquilo, ni se me había pasao por la cabeza. Los hombres como usted no se casan con mujeres como yo. Fíjese si sé cosas. Pó si vivo con tó lo que sé, me muero. Ese es el problema. Mi problema. Así que no hace falta que me suelte usted tanto rollo. Yo sé de sobra lo que soy, y usted no va a echar a perder mi fama a estas alturas. La verdad, no me esperaba que fuese usted tan machista. Juan le responde:

“¿Machsita?, es todo lo contrario. Lo que quiero es protegerte de lo que te pueda pasar”. Maribel: “Pero es que yo no quiero que usted me proteja de ná, lo que quiero es que me folle, y cuando se acabe se acabó”.

## II. Recursos expresivos:

- Imagen

Planificación: PG de conjunto. PML de escorzo. PMC. PP.

Movimientos de cámara: Planos fijos. Travelling acercamiento personaje.

Composición: Ningún personaje está en ningún caso en fuera de campo, están en campo los dos personajes o el personaje que habla en ese instante. Utilización de la profundidad de campo. Punto de vista objetivo (el de la cámara). Los movimientos de los personajes en la escena se adecuan a la situación requerida en cada momento.

Iluminación: Natural. Cálida.

Signos presentes: Desnudez. Mar por la ventana. Ropa desordenada.

Sonido: Voces en IN del diálogo de los personajes en sonido directo. Ruidos del sonido ambiente dados en la escena.

- Montaje: Al corte. Interno. Analítico. Sintético. Cont.

**Escena 6.** Duración: 42 segundos. Nº de planos: 3

### I. Acciones o situaciones:

Fiesta de cumpleaños. Las mujeres se encargan de repartir tarta. Llegan el padre de la niña y un amigo con un regalo. Se trata de una casa de muñecas.



## II. Recursos expresivos:

- Imagen

Planificación: PG de conjunto. PML. PMC. PP.

Movimientos de cámara: Observamos movimiento de reencuadre cuando los personajes se mueven en escena. Travelling alejamiento personajes .El resto se filma en plano fijo.

Composición: Ningún personaje está en ningún caso en fuera de campo, están en campo los dos personajes o el personaje que habla en ese instante. Utilización de la profundidad de campo. Punto de vista objetivo (el de la cámara). Los movimientos de los personajes en la escena se adecuan a la situación requerida en cada momento.

Iluminación: Artificial. Cálida.

Signos presentes: Globos. Tartas. Casa de muñecas

Sonido: Voces en IN del diálogo de los personajes en sonido directo. Ruidos del sonido ambiente dados en la escena.

- Montaje: Al corte. Interno. Sintético. Continuo.

**Escena 7.** Duración: 1 minuto. 09 segundos. Nº de planos: 18

## I. Acciones o situaciones:

Maribel se encuentra al padre de su hijo en su barrio. Le dice que cuando lo vuelva a ver rondando al niño “te corto los huevos”. Lo único que te importa es el dinero, la manera de quitármelo, de quitárselo a tu hijo. Que hay que ser muy asqueroso. ¿No podemos hablar de esto con más tranquilidad?, le dice el padre. Ella le contesta que no. Que se vaya, que no se ha ocupado de su hijo en la vida. Andrés (el hijo), se encuentra mirando la situación desde el portal de la

vivienda. Maribel le dice que suba a casa. Andrés no le obedece. El padre dice: Mari, que poquita mano has tenido siempre con el niño. Lo llama y el niño va al encuentro del padre, sin hacer caso a las órdenes de la madre.

## II. Recursos expresivos:

- Imagen

Planificación: PG de conjunto. PML. PMC. PP.

Movimientos de cámara: Observamos movimiento de reencuadre cuando los personajes se mueven en escena. El resto se filma en plano fijo.

Composición: Ningún personaje está en ningún caso en fuera de campo, están en campo los dos personajes o el personaje que habla en ese instante. Utilización de la profundidad de campo. Punto de vista objetivo (el de la cámara).

Iluminación: Natural. Cálida.

Signos presentes: Ropa tendida en la calle. Niños jugando. Cadena de oro gruesa del padre.

Sonido: Voces en IN del diálogo de los personajes en sonido directo. Ruidos del sonido ambiente dados en la escena.

- Montaje: Al corte. Interno. Analítico. Continuo.

### 3.8.3. Dimensión narrativa

#### I. Universo diegético:

Marco geográfico: Pueblo en el atlántico gaditano.

Marco social: Típica sociedad rural. Todos se conocen y prácticamente no hay secretos.

Marco histórico: Siglo XXI.

## II. Personajes:

*Maribel*, mujer de pueblo, madre de un hijo. Para salir adelante, limpia casas y friega escaleras. Mujer resuelta, fuerte y que, a pesar de su poca formación, posee una madurez que le imprime carácter y personalidad.

*Charo*, ambiciosa, inmadura, inestable y manipuladora. Utiliza a los hombres para satisfacer sus carencias de todo tipo.

*Sara*, mujer formada, culta, muestra una tristeza por problemas en el pasado.

*Juan*, médico que huye de un pasado que le atormenta.

III. Escenarios: Patio. Habitación. Salón. Parque. Calle vecinal.

## IV. Relato/Historia:

Orden: Real.

Duración: Igual a la real en las escenas analizadas.

Focalización: Externa.

### 3.8.4. Interpretación

Maribel y Charo son los personajes más interesantes en el filme, desde la perspectiva que nos ocupa en esta investigación.

Maribel, andaluza, asistente de hogar, inculta, madre de un hijo, cuyo padre no se interesa ni por su educación, ni por su manutención. Solo cuando puede aprovecharse, acude a Maribel. Esta mujer que intenta construir un futuro y que la vida le dé una segunda oportunidad, tiene las cosas muy claras. No se deja engañar por los cantos de sirena y tiene los pies en el suelo. No quiere engañar a nadie, ni que la engañen (**Ilustración 58**). Nos encontramos con un personaje que por un lado nos muestra la típica chacha andaluza con acento cerrado, hortera, con una cultura muy limitada (**Ilustraciones 55 y 57**), por otro lado estamos ante una mujer fuerte, valiente, decidida, sincera, sencilla y transparente (**Ilustración 60**). Una dualidad que enriquece al personaje, pero que no deja atrás ciertos estereotipo y roles asignados a un tipo de mujeres concreto.

Charo es la *femme fatale* de la película. Manipuladora, egoísta y caprichosa, su inmadurez lleva al personaje masculino a una situación límite que marcará su futuro. Desde el primer instante (**Ilustración 54 y 56**), advertimos que este personaje es una suerte de *Mantis religiosa*, que fagocita al hombre y que lo lleva a la destrucción.

El papel de la mujer se deja entrever en las actitudes y labores que realiza con respecto al hombre, así como en la simbología que ayuda a establecer, a perpetuar clichés que alimentan la idea, en el colectivo social, de que la mujer posee unos roles muy concretos. Roles que hay que fomentar desde la infancia (**Ilustración 59**).

Estereotipos	Personaje
No contiene	Maribel (Protagonista)
Femme Fatale	Charo
No contiene	Sara

Roles	Personaje
Autónoma	Maribel (Protagonista)
Dependiente	Charo
Autónoma	Sara



**Ilustración 54:** Fotograma Escena 1



**Ilustración 55:** Fotograma Escena 2



**Ilustración 56:** Fotograma Escena 3



**Ilustración 57:** Fotograma Escena 4



**Ilustración 58:** Fotograma Escena 5

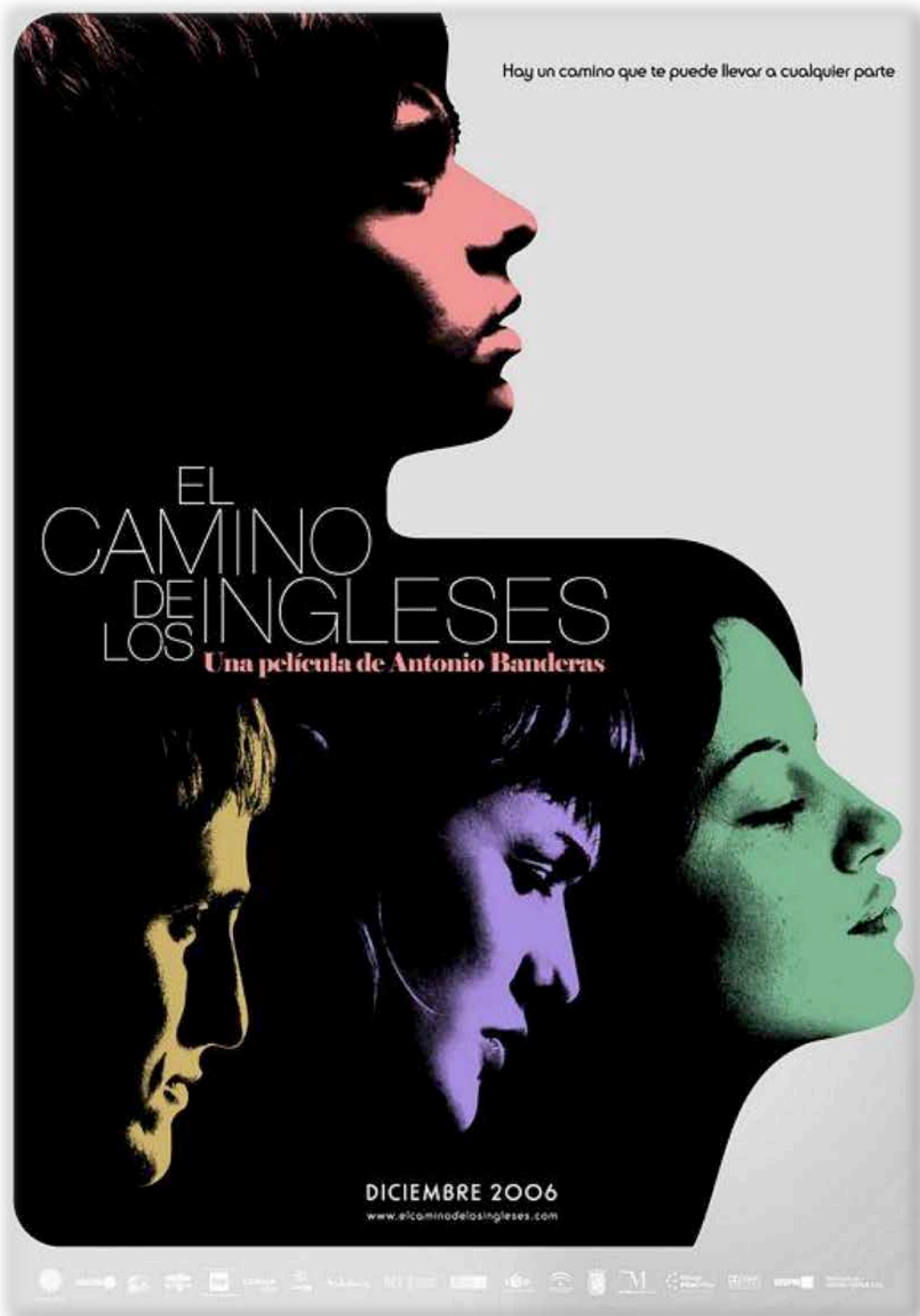


**Ilustración 59:** Fotograma Escena 6



**Ilustración 60:** Fotograma Escena 7

## ***El camino de los ingleses*, Antonio Banderas, 2006**





### 3.9. *El camino de los ingleses*, Antonio Banderas, 2006

Es la segunda película del malagueño Antonio Banderas, después de *Crazy in Alabama* (1999). Se trata de una coproducción entre España y Reino Unido, donde el 80% corresponde a la parte española y el restante 20% a la inglesa.

Estamos ante una historia coral donde los personajes dan fin a una juventud que se escapa y saludan a una insoslayable madurez. Todo ello sazonado con los inevitables miedos, vértigos e incertidumbres. La película toma el ambiente malagueño de los setenta para narrar las peripecias de sus protagonistas. Se basa en una novela homónima de Antonio Soler, amigo de Banderas, que ganó el Premio Nadal en 2004.

El camino de los ingleses hace referencia a la carretera que iba de Málaga a Antequera. Un camino que podía llevarte al triunfo o al fracaso, siendo la primera posibilidad la que probó Antonio Banderas, cuando un 3 de agosto de 1980 tomó un tren hacia Madrid. Esta película quiere homenajear a los que nunca hicieron ese camino, a los olvidados, a los que no encontraron su camino, a los perdidos. “Mis sueños se cumplieron incluso más allá de lo soñado. Pero, ¿cuánta gente de aquella época, con los mismos sueños que yo, se quedó en el camino? Hicimos teatro juntos, querían cantar, y ahora trabajan en una ferretería, o en un banco. Es su vida y son felices, pero hay algo de aquel tiempo perdido que no se puede recuperar: el anhelo de que aquellos sueños eran posibles”,<sup>83</sup> comenta el director. El filme se rodó en Málaga, Ciudad de la Luz (Alicante) y Londres, del 21 de noviembre de 2005 al 20 de febrero de 2006. Se estrena el 1 de diciembre de 2006, junto a una deslumbrante campaña de promoción. Esto último no consiguió atraer al público que asistió a las salas en un número de 337.780 espectadores, explicable porque el filme no aspiraba a ser comercial<sup>84</sup>.

<sup>83</sup> Declaraciones del director extraídas de: <http://www.fotogramas.es/Peliculas/El-Camino-de-los-Ingleses/El-Camino-de-los-Ingleses>

<sup>84</sup> Fuentes: <http://www.fotogramas.es/Peliculas/El-camino-de-los-ingleses>, Gómez Pérez (2013), Ministerio de Cultura.



### 3.9.1. Identificación

- Señas de identidad: Siete fragmentos del filme dirigido por Antonio Banderas en 2006. Interpretada por Alberto Amarilla (Miguelito), Cuca Escribano (Fina), María Ruiz (Luli), Félix Gómez (Paco Frontón), Marta Nieto (La cuerpo), Juan Diego (Don Alfredo), Victoria Abril (La señorita del casco cartaginés), Berta de la Dehesa (La gorda de la cala). Rodada en 35 mm. Color. Scope. Duración de la película: 119 minutos. Lugares de rodaje: Málaga, Ciudad de la Luz (Alicante) y Londres. Guion de Antonio Soler. Director de fotografía: Xavi Giménez. Productoras: Green Moon España, Sogecine y Future Films Limited.
- Género: Drama
- Sinopsis: Miguelito Dávila es un joven de alma inquieta y un solo riñón. Pronto empieza a albergar la esperanza de ser poeta. Pero soñar es fácil y vivir difícil. Durante ese verano del fin de la inocencia, Miguelito y sus amigos llevarán al límite sus experiencias con el sexo, la amistad, la violencia o el amor entre baños de sol y tormentas de verano. Saben que muy pronto deberán avanzar por la senda que les convierta en héroes o en sombras, que les permita alcanzar el fin del mundo. Y se preguntan qué habrá al otro lado de "El Camino de los Ingleses".

### 3.9.2. Deconstrucción de escenas

**Escena 1.** Duración: 1 min. 09 segundos. Nº de planos: 26

I. Acciones o situaciones:

Fina se encuentra sentada en una hamaca en ropa interior, leyendo un libro, fumando un purito. Se acaba de pintar las uñas de los pies, y se ha puesto algodones entre los dedos. Balancea los pies, sensualmente, para secar el esmalte. Suena el timbre, le abre el padre de Fina y entra Moratalla, amigo de su sobrino Babirusa. Moratalla le mira las

piernas mientras ella las mueve provocativamente. Fina se pasa el libro que lee por los pechos sinuosamente. Aparece Babirusa y le dice a su amigo: vámonos. Moratalla piropea a Fina diciendo que cómo está, que le ha dado un mareo de verla. Babirusa arranca la moto en el interior de la vivienda y su padre se lo recrimina. Cuando salen por la puerta, Fina les dice que si ya se van, y que tengan cuidado “que hay mucha lagarta suelta y estáis muy verdes todavía”. Moratalla le manda un beso con la mano y se va. Fina comenta. “Ea, pues me voy a castigar”, tomando una copa de coñac y dándole un sorbo a la vez que suspira.

## II. Recursos expresivos:

- Imagen

Planificación: PG de conjunto. PMC. PML. PD. Angulación neutra y contrapicado.

Movimientos de cámara: Travelling horizontal desde los pies de Fina hasta quedarse con ella. Observamos movimiento de reencuadre cuando los personajes se mueven en escena. El resto se filma en plano fijo.

Composición: Ningún personaje está en ningún caso en fuera de campo, están en campo los dos personajes o el personaje que habla en ese instante. Utilización de la profundidad de campo. Punto de vista objetivo (el de la cámara). Los movimientos de los personajes en la escena se adecuan a la situación requerida en cada momento.

Iluminación: Natural. Cálida.

Signos presentes: Vestimenta de Fina, en enagua de color negra. Purito. Copa de coñac. Libro.

- Sonido: Voces en IN del diálogo de los personajes en sonido directo. Ruidos del sonido ambiente dados en la escena. Música IN y fuera de campo.
- Montaje: Al corte. Interno. Analítico. Continuo.

**Escena 2.** Duración: 1 minuto. 33 segundos. Nº de planos: 16

I. Acciones o situaciones:

Lili baila, junto a otras chicas, muy sensual, con pantalones cortos y top que le deja ver su vientre. Miguelito la observa satisfecho y sonriendo. Lili le envía un beso, provocativa. Acaba el baile y Lili se acerca a la barra donde está Miguelito. Éste le dice que baila muy bien, que lo hace diferente al resto. Ella le agradece sus palabras y le comenta que si tuviera dinero, estudiaría en Las Pontificias. Que en esa academia no se aprende. Sigue diciéndole que algún día viajará por el mundo con un ballet. Como las artistas, comenta Miguelito. Es que yo soy artista, le responde Lili. Miguelito le dice que le gustaría verla con un vestido blanco (titubea), con un... Tutú, le completa ella. Ríen. ¿Te gustaría así, con un tutú, como si tuviera diez años?, le pregunta Lili. Me gustaría de cualquier manera, responde Miguelito.

II. Recursos expresivos:

- Imagen  
Planificación: PG de conjunto. PMC. PML. PP. PD. Angulación neutra.  
Movimientos de cámara: Observamos movimiento de reencuadre cuando los personajes se mueven en escena. Paneos verticales. Travelling de alejamiento de los personajes. Utilización, en algunos momentos, de la cámara lenta. El resto se filma en plano fijo.

Composición: Momentos en los que los personajes se encuentran en fuera de campo. Utilización de la profundidad de campo. Punto de vista objetivo (el de la cámara). Los movimientos de los personajes en la escena se adecuan a la situación requerida en cada momento.

Iluminación: Natural y Artificial. Cálida.

Signos presentes: Vestimenta de Lili. Barra de bar.

- Sonido: Voces en IN del diálogo de los personajes en sonido directo. Ruidos del sonido ambiente dados en la escena. Música en fuera de campo e IN y música OFF.
- Montaje: Al corte. Interno. Sintético. Analítico. Cont.

**Escena 3.** Duración: 2 min. 14 segundos. Nº de planos: 12

I. Acciones o situaciones:

Miguelito y Lili se encuentran echados en el césped de una piscina. Él le pregunta que adónde iba cuando la veía por la plaza de la Merced ese invierno. Lili le contesta que a ninguna parte, que le gustaba pensar que era estudiante y que iba a la universidad. ¿Qué querías estudiar?, pregunta Miguelito. Ella le dice que nada. Me gustaba que me vieran con los libros. Me quedaba en una esquina y me imaginaba que venía a por mí una amiga. Incluso que tenía un R5 del que me sabía la matrícula. Me quedaba allí un rato y luego me iba a mi casa. Miguelito le pregunta que si se quedaba todo el rato en su casa; ella le dice que a veces iba a ver a La cuerpo, que también trabajó en una zapatería por recomendación de La cuerpo, pero que lo dejó. Quiero bailar. Mi vida hubiese sido muy distinta con otro padre. El pobre perdió todo el dinero y murió, aunque todavía come y anda y sigue dando por culo (ríe). Está esperando a que lo metan en un ataúd. Yo

ya sé qué me voy a poner en su entierro. Me lo pongo y me paseo por toda la casa. Siempre protesta con cualquier cosa que me pongo. Para él siempre llevo la falda corta, los escotes largos. No nos deja vivir, ni a mi madre ni a mí. Pero yo me voy a escapar de todo eso, ¿verdad? (mira a Miguelito) claro, acaba diciendo: “Por el Camino de los Ingleses puede irse al mundo entero, ser quien quieras, ir adonde quieras”.

## II. Recursos expresivos:

- Imagen

Planificación: PG. PMC. PML. PP. PPP. Cenital. Angulación neutra.

Movimientos de cámara: Observamos movimiento de reencuadre cuando los personajes se mueven en escena. El resto se filma en plano fijo.

Composición: Ningún personaje está en ningún caso en fuera de campo, están en campo los dos personajes o el personaje que habla en ese instante. Utilización de la profundidad de campo. Punto de vista objetivo (el de la cámara).

Iluminación: Natural. Cálida. Dominante amarillo.

Signos presentes: Pelo mojado. Desnudez.

- Sonido: Voces en IN del diálogo de los personajes en sonido directo. Ruidos del sonido ambiente dados en la escena.
- Montaje: Al corte. Interno. Analítico. Continuo.

**Escena 4.** Duración: 39 segundos. Nº de planos: 8

### I. Acciones o situaciones:

Don Alfredo se encuentra sobre el cuerpo de La Fonseca (amante de éste), que yace sobre el jardín de la

vivienda de Don Alfredo. Mientras se oye una voz en OFF de La Fonseca diciendo lo que ha dejado escrito, antes de su intento de suicidio. Se ve cómo se la llevan en camilla, cómo aparece la mujer de Don Alfredo. Se miran fijamente, ella con miedo y resentimiento, él con pesadumbre, vergüenza y culpa. En voz de La Fonseca oímos que sabía que nunca dejaría a su mujer ni su miseria, que lo quiso hasta ayer y que llevaba un hijo suyo en su vientre donde ahora solo hay vacío.

## II. Recursos expresivos:

- Imagen

Planificación: PG. PMC. PML. PD. Angulación neutra, contrapicado y aberrante.

Movimientos de cámara: Observamos movimiento de reencuadre cuando los personajes se mueven en escena. Barrido. Utilización de grúa para seguimiento de personajes. El resto se filma en plano fijo.

Composición: Ningún personaje está en ningún caso en fuera de campo, están en campo los dos personajes. Utilización de la profundidad de campo. Punto de vista objetivo (el de la cámara).

Iluminación: Natural. Cálida.

Signos presentes: Tulipa de luz de ambulancia. Enfermeros. Camilla.

- Sonido: Voz en fuera de campo. Ruidos del sonido ambiente dados en la escena.
- Montaje: Al corte. Interno. Analítico. Sintético.

**Escena 5.** Duración: 2 minutos 23 segundos. Nº de planos:33

## I. Acciones o situaciones:

Miguelito y la Señorita del casco cartaginés llegan a casa de ésta. Él le pregunta si es verdad que ha vivido en Australia. Ella le responde con otra pregunta. ¿Qué quieres de beber?. Miguelito se sonríe y le dice que lo mismo que usted. La señorita le dice que la trate de tú. Viví una vez en Nueva Zelanda, pero no voy a contarte nada más. Qué importa lo que hayas oído decir. Miguelito le responde que no ha escuchado nada, a lo que La señorita le contesta que mejor, porque debería estar por encima de lo que murmura la gente. Tú estás hecho para otra cosa. La señorita le da la copa y le dice que si se siente incómodo puede irse, que nunca se va a ofender por lo que haga siguiendo sus impulsos. Brindan y sigue diciendo que le gustaría volver a verlo, conocerlo, pero que será cuando él quiera. Miguelito le dice que se queda. Ella, con cara de satisfacción, choca el vaso con el suyo y va a cambiarse. Miguelito se queda viendo la librería. Ya en la habitación, hacen el amor tórridamente.

## II. Recursos expresivos:

- Imagen

Planificación: PG de conjunto. PMC. PML. PP. PD.

Movimientos de cámara: Observamos movimiento de reencuadre cuando los personajes se mueven en escena. Seguimiento personajes al entrar en casa. Paneos.

Composición: Ningún personaje está en ningún caso en fuera de campo, están en campo los dos personajes. Utilización de la profundidad de campo. Punto de vista objetivo (el de la cámara). Cámara lenta. Los movimientos de los personajes en la escena se adecuan a la situación requerida en cada momento.

Iluminación: Natural y artificial. Cálida tamizada.

Signos presentes: Bebidas. Libros. Cama.

- Sonido: Voz en IN. Ruidos del sonido ambiente dados en la escena. Música OFF.
- Montaje: Al corte. Por encadenado. Interno. Analítico. Sintético.

**Escena 6.** Duración: 31 segundos. Nº de planos: 22

I. Acciones o situaciones:

La gorda de la cala está de rodillas delante de un personaje soez y zafio, preparada para hacerle una felación. En ese momento entran en el lugar (vivienda abandonada y en ruinas), Moratalla y Babirusa. El personaje les increpa diciéndoles, voz en grito, qué hacen allí. Moratalla, algo asustado, le dice que creían que habían acabado, y que si no se acuerda de él que lo vio en... El llamado Picardi lo corta y le dice que no lo ha visto en su puta vida, que se vayan. A esta petición se le une otro personaje que lo acompaña. Picardi les dice que si quieren verles la polla. Mientras esto ocurre, Babirusa no deja de mirar, muy serio, a La gorda... y ésta hace lo propio, haciéndole gestos de perdón, que no tiene más remedio, y diciéndole, provocativa y descarada, “te voy a ordeñar”. Babirusa y Moratalla se van. La gorda... tira el chicle que tiene en la boca, mientras Picardi le anima con un “eso es, te vas a comé cosa buena.”

II. Recursos expresivos:

- Imagen

Planificación: PG de conjunto. PML. PP. Angulación neutra.



Movimientos de cámara: Observamos movimiento de reencuadre cuando los personajes se mueven en escena. Planos fijos.

Composición: Ningún personaje está en ningún caso en fuera de campo, están en campo los personajes o el que habla en ese momento. Punto de vista objetivo (el de la cámara).

Iluminación: Natural. Cálida. En algunos personajes contrastada.

Signos presentes: Bandera de la Unión. Pared con diferentes pinturas y dibujos, de la que cuelga una muñeca desnuda. Velas casi gastadas. Lampadario de velas.

- Sonido: Voces en IN. Ruidos del sonido ambiente dados en la escena.
- Montaje: Al corte. Dinámico. Analítico. Sintético. Cont.

**Escena 7.** Duración: 1 minuto. 52 segundos. Nº de planos: 23

I. Acciones o situaciones:

Miguelito y Lili acaban de hacer el amor. Él, sentado en la cama, mira unas bragas y le pregunta si son nuevas. Lili, muy seria, mira a otro lado, mientras Miguelito continúa diciendo que antes nunca las utilizaba negras. ¿Son unas de sus marcas? (refiriéndose a Cardona, vendedor de lencería, mayor que ella y de la que está “encaprichado”). Vemos mediante Flash Back el momento en que Miguelito le quita las bragas a Lili, mientras le pregunta qué más le regala. Lili, mirando hacía el suelo, dice que para ella bailar es como para él la poesía. Se miran. Ella solloza y le dice que lo necesita, a lo que él contesta con un escueto “ya”. Lili se incorpora llorando, mientras Miguelito continúa con el interrogatorio: Y

cuando os veis ¿qué te hace?. Ella se viste y llora. ¿Y tú a él qué le haces, Lili?, sigue Miguelito. ¿Qué te regala? Ella se dirige a la puerta entre sollozos, mientras él sigue preguntado. Lili sale de la habitación deshecha. Miguelito llora.

## II. Recursos expresivos:

- Imagen

Planificación: PMC de conjunto. PP. PD Angulación neutra.

Movimientos de cámara: Observamos movimiento de reencuadre cuando los personajes se mueven en escena. Paneos. Profundidad de campo. Planos fijos.

Composición: Ningún personaje está en ningún caso en fuera de campo, están en campo los personajes o el que habla en ese momento. Punto de vista objetivo (el de la cámara).

Iluminación: Natural. Cálida. Distinta tonalidad más fría en el plano del Flash Back. Contrastada. Intención de conseguir una atmósfera íntima y verosimilitud con el entorno donde se sitúa la acción (Habitación).

Signos presentes: Bragas negras. Desnudez. Lágrimas.

- Sonido: Voces en IN. Ruidos del sonido ambiente dados en la escena. Música en OFF.
- Montaje: Al corte. Interno. Paralelo. Analítico.

### 3.9.3. Dimensión narrativa

#### I. Universo diegético:

Marco geográfico: Málaga, Andalucía.

Marco social: Comienza en España la transición, el cambio.

Marco histórico: Andalucía en los 70'.

## II. Personajes:

*Luli*, muchacha con sueños de ser bailarina. Esta ambición la lleva a hacer cualquier cosa.

*Fina*, mujer independiente, descarada, intenta crear su universo en otro opresivo y monótono.

*Miguelito*, joven que quiere ser poeta. Soñador y sensible.

*La señorita del casco cartaginés*, mujer madura, profesora de Miguelito. Inquietante, fascinante, perturbadora.

La gorda de la cala, muchacha que vive el sexo con total desinhibición. Lo hace con cualquiera sin ningún tipo de escrúpulos.

III. Escenarios: Piscina. Jardín. Salón. Habitación. Casa en ruinas.

IV. Relato/Historia:

Orden: Real y alterado.

Duración: Igual a la real en las escenas analizadas.

Focalización: Externa

### 3.9.4. Interpretación

Las escenas analizadas nos ofrecen un ramillete de personajes femeninos dispares y con sicologías distintas.

Luli se puede encuadrar como mujer fatal por las consecuencias que tienen sus decisiones y comportamientos en el desenlace narrativo del filme. Adolescente soñadora que no duda en acercarse a un hombre mayor que ella, por las posibilidades que esto conlleva (**Ilustración 67**). Ella quiere bailar en un ballet, ser famosa, viajar, redimirse de su existencia opresiva con un padre autoritario, donde ningún sueño se ha cumplido. Ama y necesita a Miguelito, pero también a su ilusión, su futuro, sus sueños (**Ilustraciones 62 y 63**).

Fina es la mujer resuelta, descarada, independiente. Objeto de deseo del grupo de adolescentes que puebla la película. Fuma, bebe y sueña también con otros mundos, con otras experiencias. Se gusta y le gusta gustar **(Ilustración 61)**.

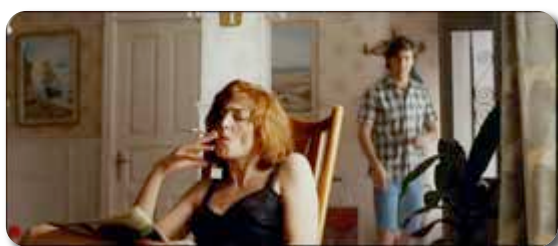
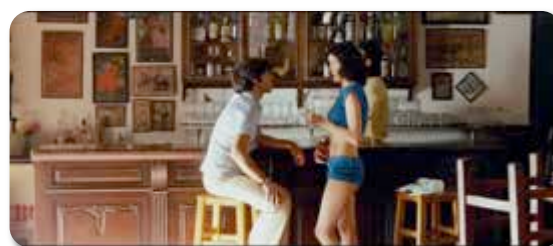
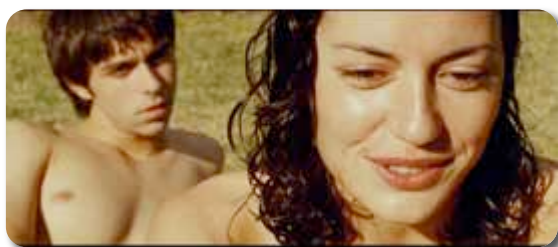
La señorita del casco cartaginés, profesora e inquietante personaje. Es la única que ha viajado, que conoce otros mundos. Culta, formada, con experiencia, esconde un secreto -o varios- debajo de ese peinado tan peculiar que da nombre a su personaje. Desinhibida, se enamora de un adolescente aun a sabiendas de que no tiene futuro **(Ilustración 65)**.

La gorda de la cala, muchacha casquivana, despreocupada, lujuriosa y utilizada por todos sexualmente. Es un personaje cosificado, un trozo de carne que pasa de unas manos a otras. Un objeto sexuado sin más valor que el que le asigna Babirusa, el único que siente algo especial por ella **(Ilustración 66)**.

La mujer y la amante de Don Alfredo retratan una moral, una forma de entender las relaciones en pareja. Por un lado el institucionalizado matrimonio donde la mujer adquiere el papel de señora de... Con pleno derecho, es reconocida socialmente como la esposa de ese hombre, por lo que adquiere una serie de obligaciones y responsabilidades. Entre ellas, la de sufrir en silencio una posible infidelidad del marido. Ella, ante dicha situación, debe permanecer en su "sitio", demostrando una fidelidad digna de una mujer que sobrelleva las circunstancias con "dignidad". La amante es "la otra". No tiene derechos, es descalificada, repudiada y menospreciada socialmente, a diferencia del hombre casado, que se inserta en una normalidad masculina aceptada. Incluso se le admira por estos escarceos propios del varón e inaceptables en la mujer **(Ilustración 64)**.

Estereotipos	Personaje
Femme Fatal	Luli (Protagonista)
Turris Eburnea	Fina
No contiene	La señorita del casco cartaginés
La Mujer Escaparate	La esposa de Don Alfredo
Objeto Sexual	La gorda de la cala

Roles	Personaje
Dependiente	Luli (Protagonista)
Autónoma	Fina
Autónoma	La señorita del casco cartaginés
Dependiente	La esposa de Don Alfredo
Dependiente	La gorda de la cala

**Ilustración 61:** Fotograma Escena 1**Ilustración 62:** Fotograma Escena 2**Ilustración 63:** Fotograma Escena 3**Ilustración 64:** Fotograma Escena 4



**Ilustración 65:** Fotograma Escena 5



**Ilustración 66:** Fotograma Escena 6



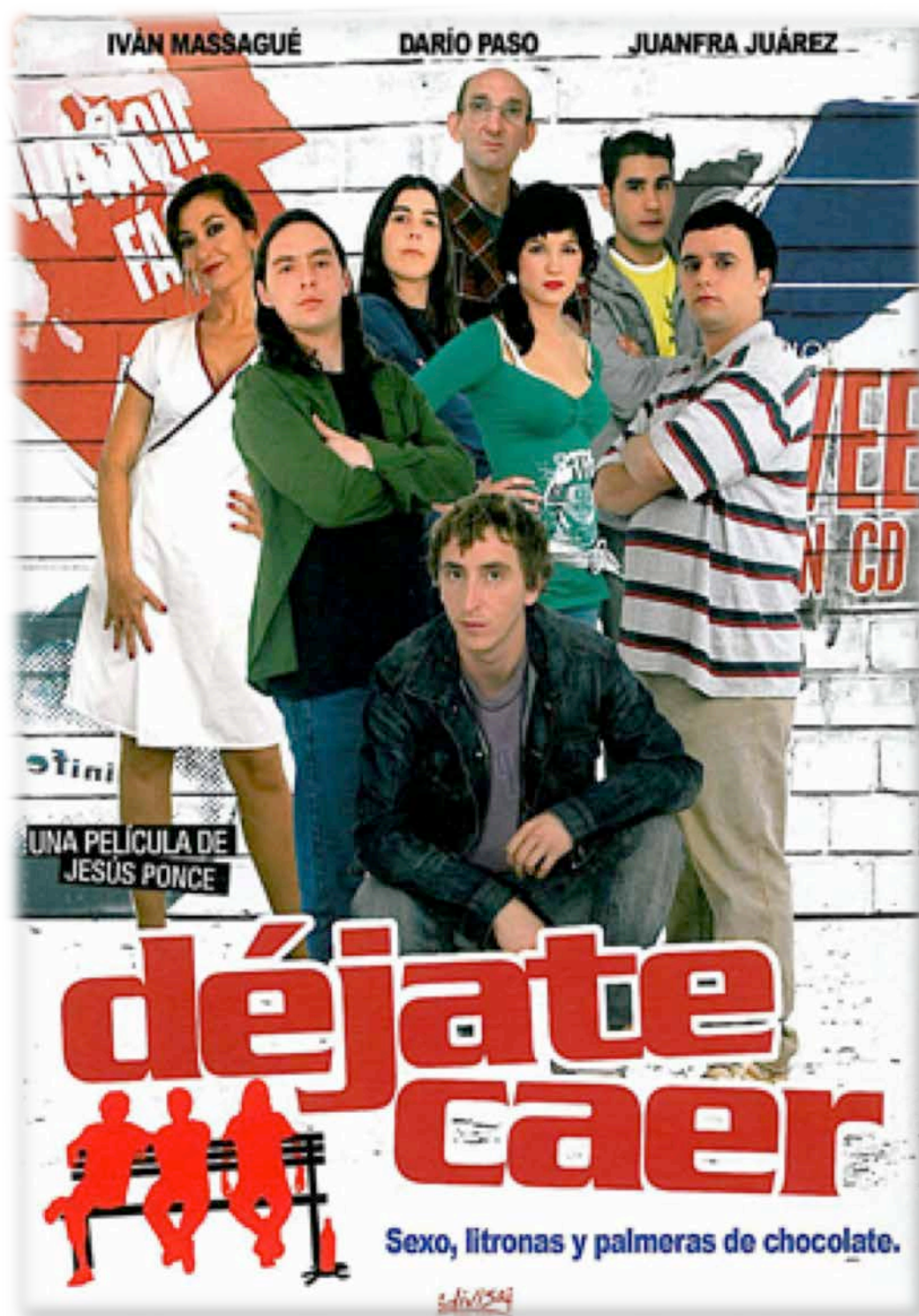
**Ilustración 67:** Fotograma Escena 7







## ***Déjate caer***, Jesús Ponce, 2007







### 3.10. *Déjate caer*, Jesús Ponce, 2007

El sevillano Jesús Ponce realiza una comedia social con tres treintañeros inmaduros, como personajes centrales, que no tienen capacidad para tomar decisiones en sus aburridas vidas. Nos ofrece una visión andaluza de la tragedia como se vio en *Atún y chocolate*. Al respecto Ponce opina que “ante todo dejemos claro que lo que para uno es un drama porque lo vive, para los demás es una comedia porque no lo viven, así que esto es una comedia”.<sup>85</sup>

Los jóvenes protagonistas, con prácticas adolescentes, viven en una burbuja con una total ausencia de expectativas y empleo, dependiendo económicamente de sus padres. Las relaciones con éstos es un punto importante en el filme, mostrando las dificultades que tienen los protagonistas, por su situación de dependencia, de comenzar una relación o tomar decisiones en libertad. La ausencia de emancipación lleva consigo la obligada convivencia de dos mentalidades que dan lugar a problemas de comunicación.

Las mujeres que habitan el relato y los protagonistas son un eje importante en la película. Uno de ellos se empareja con una chica que le han buscado, dejando de lado la relación que mantenía con una panadera casada, con una vida rutinaria e infeliz. Otro protagonista está enamorado de la vecina de arriba, mujer nada recomendable por su actitud “vampiresca”. El último personaje no tiene pareja, pero aspira a mantener una relación con la panadera. El peaje a pagar por la libertad deseada y la indolencia más radical es la marginación, la soledad y la dependencia.

Se rodó entre el 1 de febrero y el 31 de mayo de 2007 en Sevilla y provincia, estrenándose el 27 de diciembre de 2007. Consigue 7.577 espectadores. Esta cifra tan escasa se debe a la promoción humilde que se hizo del producto y la vocación no comercial de la película<sup>86</sup>.

---

<sup>85</sup> Declaraciones del director extraídas de: *Déjate caer*. Dossier de prensa. Jaleo Films, Sevilla, 2008.

<sup>86</sup> Fuentes: Ministerio de Cultura, fotogramas.es, Gómez Pérez (2013), Jaleo Films.

### 3.10.1. Identificación

- Señas de identidad: Ocho fragmentos del filme dirigido por Jesús Ponce en 2007. Interpretada por IVÁN MASSAGUÉ “Grabi”, DARÍO PASO Nandi, JUANFRA JUÁREZ Roberto Carlos , PILAR CRESPO Sunci , MERCEDES HOYOS Mercedes, ISABEL AMPUDIA Isabel, ANA CUESTA Chica, FANNY DE CASTRO Madre de Roberto Carlos, VICTORIA MORA Madre de “Grabi”, JUAN MOTILLA Padre de “Grabi”, CRISTINA FENOLLAR Madre de Nandi, BENITO POCINO Padre de Nandi , ALFONSA ROSSO Madre de Sunci, XOSÉ BONOME Moisés , JAVIER MERINO Amante de Isabel, PABLO PAREDES Albertito, SEBASTIÁN HARO Administrativo ETT, JESÚS CARROZA Kevin Manuel. Rodada en 35 mm. Color. Panorámico. Duración de la película: 110 minutos. Lugares de rodaje: Sevilla y provincia. Guion de Jesús Ponce. Director de fotografía: Daniel Sosa. Productoras: Jaleo Films, Cinefex Factor y Bailando en la Luna.
  - Género: Comedia
  - Sinopsis: En uno de esos barrios que todas las ciudades tienen, con una de esas plazas que todos esos barrios tienen, pasan las horas tres jóvenes que empiezan a dejar de serlo. Nandi, Roberto Carlos y Gabriel son suficientemente adultos para tomar las riendas de su vida, pero también lo suficientemente inmaduros para no saber cómo hacerlo. Ven pasar la vida divagando en un banco entre chistes y “litronas”. La aparición de Sunci, una chica dispuesta a formar pareja con Roberto Carlos, rompe el equilibrio que parecía anclarlos a su propio mundo.

### 3.10.2. Deconstrucción de escenas

**Escena 1.** Duración: 24 segundos. Nº de planos: 1

#### I. Acciones o situaciones:

Una mujer tiende ropa en una terraza a ras de calle, mientras tres amigos charlan en una banco próximo.

#### II. Recursos expresivos:

- Imagen

Planificación: Plano secuencia en PG.

Movimientos de cámara: Travelling horizontal desde la mujer que tiende hasta quedarse, con los tres amigos que charlan, en plano fijo.

Composición: En principio los personajes que hablan se encuentran fuera de campo. Finalmente se compone con los tres. Punto de vista objetivo.

Iluminación: Natural. Fría.

Signos presentes: Mujer y ropa. Barrio humilde. Banco.

- Sonido: Voces en fuera de campo e IN del diálogo de los personajes en sonido directo. Ruidos del sonido ambiente dados en la escena.
- Montaje: Interno.

**Escena 2.** Duración: 1 minuto. 15 segundos. Nº de planos: 31

#### I. Acciones o situaciones:

Roberto Carlos y su madre se disponen a almorzar. La madre sirve un plato al hijo. Roberto Carlos, ante la presencia en la mesa de una foto de su padre muerto al que le pone un plato de comida delante, se queja a la madre diciéndole que ya está bien. La madre le responde que le hace más compañía que él, que siempre está en la calle. Roberto Carlos, enfadado, dice que le quita el hambre esa situación. La madre le dice que va a poner música. Se levanta y activa el tocadiscos. Suena una canción infantil. Roberto Carlos protesta y le pide que lo quite porque no lo soporta. La madre hace caso omiso, hasta que R. Carlos le grita que lo quite. La madre le grita también que a ella le gusta y que le jode lo que a ella le gusta, a lo que R. Carlos le contesta igual que tú. Éste se levanta para quitar el disco mientras la madre intenta

impedírselo diciendo que no lo toque. Quita el disco y la madre protesta, entre sollozos, que no tiene corazón. El hijo le pregunta gritando ¿qué quieres, mamá?; ella le responde que quiere que esté más tiempo con ella, que se le cae la casa encima. Él le replica que por eso no está, por si se cae la casa que no lo coja dentro, que esa puta casa es deprimente. La madre toma la foto del padre y le dice que a ver si es capaz de decírselo a su padre. Él mira la foto y grita: Esta casa es una puta mierda. La madre se levanta y le pega con la foto en la cabeza.

## II. Recursos expresivos:

- Imagen

Planificación: PG de conjunto. PMC. PD. Angulación neutra.

Movimientos de cámara: Observamos movimiento de reencuadre cuando los personajes se mueven en escena. Planos fijos.

Composición: Los personajes se encuentran en campo o bien el que habla. La relación de los personajes con los objetos son las que se esperan en una situación realista. Los movimientos de los personajes se adecuan a la situación de cada momento, reflejando actitudes y sentimientos. Punto de vista objetivo (cámara)

Iluminación: Natural. Calidez fría. Contrastada con claro-oscuros. Intención de conseguir verosimilitud con el entorno donde se sitúa la acción y sensación de asfixia (Salón comedor).

Signos presentes: Luto de la madre. Foto del padre. Disco.

- Sonido: Voces en IN del diálogo de los personajes en sonido directo. Ruidos del sonido ambiente dados en la escena. Música en fuera de campo e IN.
- Montaje: Al corte. Interno. Dinámico. Sintético. Analítico

**Escena 3.** Duración: 34 segundos. Nº de planos: 15

I. Acciones o situaciones:

Maribel y Roberto Carlos hablan en la tienda de ésta. Él le dice que se va a buscar un trabajo de comercial o pasando costo, algo serio. Ya es hora, responde Mercedes, quien le pregunta qué le pone al Sevilla-Betis. R. Carlos, obvia la pregunta y la interpela ¿Tú estás enamorada de mí? Estoy enamorada de mi marido, dice Mercedes. No tienes corazón, se queja R.C.. Sí lo tengo, pero no es tuyo. R.C. sigue preguntando; ¿con él también lo haces?. Claro, responde Mercedes. ¿Mucho o poco?, insiste R.C. Pssss, dice Mercedes. ¿Eso qué es, mucho o poco? Mercedes cansada del interrogatorio le regala una litrona y tres palmeras de chocolate.

II. Recursos expresivos:

- Imagen

Planificación: PMC. Angulación neutra.

Movimientos de cámara: Observamos movimiento de reencuadre cuando los personajes se mueven en escena. En planos fijos.

Composición: Momentos en los que los personajes se encuentran en fuera de campo. Punto de vista objetivo (el de la cámara). Los movimientos de los personajes en la escena se adecuan a la situación requerida en cada momento.

Iluminación: Natural. Cálida. Contrastada.

Signos presentes: Cartón de huevos. Barras de pan.

- Sonido: Voces en IN del diálogo de los personajes en sonido directo. Ruidos del sonido ambiente dados en la escena.
- Montaje: Al corte. Dinámico. Analítico. Continuo.

**Escena 4.** Duración: 37 segundos. Nº de planos: 12

I. Acciones o situaciones:

Los tres amigos (Nandi, Grabi y R. Carlos), junto a la hermana de uno de ellos están en la calle, en el banco de siempre compartiendo una litrona. Nandi pregunta a Chica (hermana de Grabi) que cómo no está en clase, a lo que ella le responde por qué no está trabajando él. Nandi se dirige a Grabi y le dice que a ver si educa a la niña, que se sube mucho. Grabi se sonríe diciendo que la deje, que ha tenido un mal día. Roberto Carlos comenta que él entiende a las tías en esos días del mes y eso. Ante estas palabras todos se quedan con cara de estupefacción y en silencio. Yo es que no soy machista, sabes, continúa R. Carlos. Éste le ofrece la litrona a Chica y la rechaza diciendo que está bebiendo y que está muy salido.

II. Recursos expresivos:

- Imagen

Planificación: PG de conjunto. PMC. Angulación neutra.

Movimientos de cámara: Observamos movimiento de reencuadre cuando los personajes se mueven en escena. En plano fijo, cámara en mano.

Composición: Momentos en los que los personajes se encuentran en fuera de campo. Nunca el que habla.

Punto de vista objetivo (el de la cámara). Iluminación: Natural. Cálida.

Signos presentes: Litrona. Libros. Ropa tendida. Móvil.

- Sonido: Voces en IN del diálogo de los personajes en sonido directo. Ruidos del sonido ambiente dados en la escena.
- Montaje: Al corte. Dinámico. Analítico. Sintético.

**Escena 5.** Duración: 2 minuto. 13 segundos. Nº de planos: 42

#### I. Acciones o situaciones:

Nandi, en casa de una vecina, toma una copa. Ella le pregunta si no oye los muelles de la cama por la noche. A ver si ahorro y compro otro somier. Con el gordo ese no me duran nada. Lo mismo oyes mis huesos. Nandi le dice que no se oye nada; ella sorprendida le pregunta ¿nooooo? Nandi se siente en la obligación de decirle que un poquito sí que se oye. La vecina a bocajarro le pregunta: ¿tú, por qué subes a ver a Alberto? (su hijo pequeño). Nandi le responde que porque le cae bien el chaval. ¿Y yo?, pregunta la vecina. También, claro; confiesa Nandi. Tú también me caes bien, pero porque te cae bien Alberto, no por otra cosa, dice la vecina. Claro, responde Nandi. Oye, que yo me acueste con la ballena no quiere decir que me vaya a acostar contigo, ni lo intentes. La vecina le confiesa, alterada, que se acuesta con un hombre casado al que no quiere y que no la quiere, porque me pasa dinero. Además limpia tres comunidades. Con eso y con lo que le paga la morsa tira para delante.

#### II. Recursos expresivos:

- Imagen

Planificación: PG de conjunto. PMC. Angulación neutra.



Movimientos de cámara: Observamos movimiento de reencuadre. Se filma en plano fijo.

Composición: Momentos en los que los personajes se encuentran en fuera de campo. Nunca cuando hablan. Punto de vista objetivo (el de la cámara).

Iluminación: Artificial. Cálida. Muy contrastada y oscura.

Signos presentes: Vivienda modesta.

- Sonido: Voces en IN del diálogo de los personajes en sonido directo. Ruidos del sonido ambiente dados en la escena.
- Montaje: Al corte. Dinámico. Sintético. Analítico.

**Escena 6.** Duración: 48 segundos. Nº de planos: 12

I. Acciones o situaciones:

Nandi y Chica están sentados en el banco de la calle. Nandi le pregunta si puede buscarle una chica (como hizo con Roberto Carlos). Chica, enfadada, le dice que si se cree que ella vende ganado, que es un machista. Nandi le replica que tan feminista que es ella no tiene dignidad por darse el lote con alguien que casi mata a su hermano. Ella le contesta que quién manda a su hermano a meterse en sus cosas. Nandi le dice que hay una cosa que no entiende. ¿Tanto te gusta el nota ese? Chica contesta que no, que ojalá se muriera. Entonces, ¿por qué te dabas el lote con él anoche?, pregunta Nandi. Para joder a la hija de puta que se lo está tirando, responde Chica, ahora vengo de contárselo. No hay quién os entienda, dice incrédulo Nandi. Es muy fácil, explica Chica: Que te gusta un tío, te enrollas con él, en plan morreo y eso. Que te gusta mucho, pues rollito duro, y si le gusta a tu amiga, pues te lo tiras. Ya está. Ah, exclama Nandi. Pues eso, concluye Chica.

## II. Recursos expresivos:

- Imagen

Planificación: PMC. Angulación neutra.

Movimientos de cámara: Observamos movimiento de reencuadre cuando los personajes se mueven en escena. Planos fijos.

Composición: Los personajes nunca se encuentran en fuera de campo. Planos de escorzo Utilización de la profundidad de campo. Punto de vista objetivo (el de la cámara).

Iluminación: Natural. Cálida.

Signos presentes: Interpretación de personajes.

- Sonido: Voces en IN del diálogo de los personajes en sonido directo. Ruidos del sonido ambiente dados en la escena.
- Montaje: Al corte. Dinámico. Analítico.

**Escena 7.** Duración: 31 segundos. Nº de planos: 2

## I. Acciones o situaciones:

Mercedes y Nandi están sentados en el banco de la calle. Él le dice que, aunque le parezca una gilipollez, esa es la conversación más bonita que ha mantenido con una mujer en su vida. Mercedes le contesta que aunque le parezca una gilipollez, lo del culo y todo eso que me has contado antes, es lo más bonito que me ha dicho un hombre en un montón de años. Gracias, dice Nandi. A ti, contesta Mercedes mientras se levanta y se va con una sonrisa de satisfacción.

## II. Recursos expresivos:

- Imagen

Planificación: PMC. PG. Angulación neutra.

Movimientos de cámara: Observamos movimiento de reencuadre cuando los personajes se mueven en escena. Planos fijos. Movimiento de cámara acompañando a Mercedes cuando se aleja del banco.

Composición: Nunca los personajes se encuentran en fuera de campo. Utilización de la profundidad de campo. Punto de vista objetivo (el de la cámara). Los movimientos de los personajes en la escena se adecuan a la situación requerida en cada momento.

Iluminación: Natural. Cálida.

Signos presentes: El entorno de barrio.

- Sonido: Voces en IN del diálogo de los personajes en sonido directo. Ruidos del sonido ambiente dados en la escena. Música OFF.
- Montaje: Al corte. Interno. Sintético. Analítico.

**Escena 8.** Duración: 22 segundos. Nº de planos: 8

#### I. Acciones o situaciones:

Grabi sube una escaleras y se encuentra con Sunci, que está fregando las escaleras. No sabía que te dedicabas a esto, dice Grabi. Me saco unas pelas, contesta Sunci. ¿Has visto a Rober?, pregunta él, he estado en su casa y en el banco y no está. Y vienes a la tercera opción, ¿no?. Sé que eres la primera, pero por probar... Pues ya ves, aquí no está, responde Sunci.

#### II. Recursos expresivos:

- Imagen

Planificación: PG. PML. Angulación Picada y contrapicada.

Movimientos de cámara: Observamos movimiento de reencuadre cuando los personajes se mueven en escena. Planos fijos.

Composición: Momentos en los que los personajes se encuentran en fuera de campo. Punto de vista objetivo (el de la cámara). Los movimientos de los personajes en la escena se adecuan a la situación requerida en cada momento.

Iluminación: Natural. Fría.

Signos presentes: Fregona.

- Sonido: Voces en IN del diálogo de los personajes en sonido directo. Ruidos del sonido ambiente dados en la escena.
- Montaje: Al corte. Sintético. Analítico.

### 3.10.3. Dimensión narrativa

#### I. Universo diegético:

Marco geográfico: Andalucía.

Marco social: Crisis de los 80.

Marco histórico: Andalucía en los 80'.

#### II. Personajes:

*Mercedes*, regenta una tienda de barrio. Mantiene relación con un adolescente, aun estando casada.

*Isabel*, madre soltera, se prostituye para sobrevivir además de limpiar comunidades.

*Chica*, adolescente, descarada e impertinente.

*Madre de Roberto Carlos*, madre intolerante, supersticiosa y dominante.

*Roberto Carlos, Nandi y Grabi*, Jóvenes sin nada que hacer, sin futuro claro, se dedican a beber cerveza mientras la vida pasa ante ellos.

III. Escenarios: El banco de la calle. Casa de Isabel. Casa de Roberto Carlos.

IV. Relato/Historia:

Orden: Real.

Duración: Igual a la real en las escenas analizadas.

Focalización: Externa.

### 3.10.4. Interpretación

En la escena 1 (**Ilustración 68**) nos encontramos un rol muy utilizado: mujer tiende la ropa (es una de sus funciones), mientras los chicos protagonistas holgazanean en el banco de la calle. En la escena 8 (**Ilustración 75**) vemos cómo una joven friega escaleras para ganar algo de dinero. Mujeres que realizan labores de “mujer”, represoras, insatisfechas o que ejercen la prostitución de una forma u otra es el universo femenino que encontramos en la película.

Mercedes atiende un negocio de alimentación, una pequeña tienda de barrio. Lo que no encuentra con su esposo lo busca fuera, aunque afirma que lo quiere (**Ilustración 70**). Deja entrever falta de cariño (**Ilustración 74**), pero es resuelta e independiente y trata de olvidar su soledad y satisfacer su identidad sexual sin prejuicios.

La madre de Roberto Carlos es manipuladora, dominante, represora y utiliza el chantaje emocional para retener a su hijo. Mujer muy lorquiana, puede enmarcarse en el estereotipo de “madre castradora o represora” (**Ilustraciones 69 y 76**).

Chica es una adolescente descarada e impertinente que vive como desea, aunque con unos códigos muy definidos (**Ilustraciones 71 y 73**). Dependiendo del grado de afecto, así se relaciona sexualmente con un chico, pero si se trata de fastidiar a una amiga se acuesta con él directamente. Se debate entre lo conservador y lo progre.

Isabel es una especie de superviviente. Además de limpiar varias comunidades, tiene una relación con un hombre casado y obeso que, ni la quiere, ni lo quiere, para poder sobrevivir. Hace gala de una moral muy particular e intenta mantener su dignidad a pesar de su actitud fagocitadora y fría. (Ilustraciones 72).

Estereotipos	Personaje
El Ángel	Chica
No contiene	Mercedes
Madre Castradora	Madre de Roberto Carlos
Femme Fatal	Isabel

Roles	Personaje
Autónoma	Chica
Dependiente	Mercedes
Dependiente	Madre de Roberto Carlos
Objeto Sexual	Isabel



**Ilustración 68:** Fotograma Escena 1



**Ilustración 69:** Fotograma Escena 2



**Ilustración 70:** Fotograma Escena 3



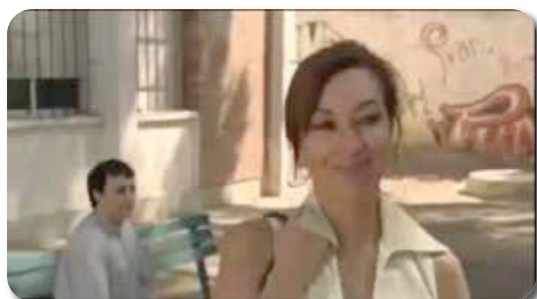
**Ilustración 71:** Fotograma Escena 4



**Ilustración 72:** Fotograma Escena 5



**Ilustración 73:** Fotograma Escena 6



**Ilustración 74:** Fotograma Escena 7



**Ilustración 75:** Fotograma Escena 8



***Ilustración 76:*** Fotograma Escena 2





## ***Retorno a Hansala***, Chus Gutiérrez, 2008





### 3.11. *Retorno a Hansala*, Chus Gutiérrez, 2008

Séptimo largometraje de la directora granadina Chus Gutiérrez, que escribe el guion junto a Juan Carlos Rubio. Producida por Maestranza Films y Mucha Films, narra la historia de una inmigrante, Leila (farah Hamed), cuyo hermano ha fallecido al intentar llegar a España en un patera. Junto a Martín (empresario de servicios fúnebres), emprende el viaje a Hansala para llevar el cuerpo de su hermano. La historia está inspirada en la lectura de una noticia sobre la repatriación de los cuerpos de inmigrantes ilegales muertos en las costas españolas, que Chus Gutiérrez leyó en el año 2001. Tras su viaje a África Gutiérrez declaró: “Estamos tan habituados a esas noticias terribles de muertes que tiene una cierta lógica que las hayamos deshumanizado. Lo que yo quería demostrar es que detrás de esos números y esas estadísticas hay seres humanos con sus afectos, con sus ilusiones... Creo que lo interesante del cine es que te pone en el lugar del otro”.<sup>87</sup> El hilo conductor del filme es el viaje que resulta no ser solo físico, ya que Martín experimenta un cambio de actitud y de mentalidad cuando convive con culturas distintas y se enamora de la protagonista, Leila.

“El filme no hace juicios de valor, muestra lo que hay. Unos reclaman el dinero del viaje en patera, aunque el tripulante muera por el camino, y otros quieren cobrar por traer el cadáver”, afirma la directora. Con respecto al trabajo con los foráneos de Hansala cuando rodaron allí las escenas, comenta: “Era la primera vez que alguien pagaba dinero a una mujer por trabajar. Además, las que mandábamos en el plató éramos mujeres. Cuando nos fuimos, las mujeres del pueblo dijeron: queremos formar parte de la asamblea: los hombres reaccionaron horrorizados”. Se estrenó el 28 de noviembre de 2008, siendo recibida por el público de manera muy pobre, con 69.029 espectadores. En el apartado de premios tuvo más suerte, cosechando galardones en Valladolid, Tánger o El Cairo<sup>88</sup>.

<sup>87</sup> Declaraciones de la directora en:

[http://www.mecd.gob.es/exterior/centros/luisbunuel/es/departamentos/actividadesextraescolares/hansala\\_alumnado.pdf](http://www.mecd.gob.es/exterior/centros/luisbunuel/es/departamentos/actividadesextraescolares/hansala_alumnado.pdf)

<sup>88</sup> Fuentes: Ministerio de Cultura, <http://www.fotogramas.es/Peliculas/Retorno-a-hansala>

### 3.11.1. Identificación

- Señas de identidad: Nueve fragmentos del filme dirigido por Chus Gutiérrez en 2008. Interpretada por FARAH HAMED (Leila), JOSÉ LUIS GARCÍA PÉREZ (Martín), ADAM BOUNAGA (Said), ANTONIO DE LA TORRE (Antonio), CUCA ESCRIBANO (Carmen), ANTONIO DECHENT (Manolo), CÉSAR VEA (Cirilo), MIGUEL ALCÍBAR (Pepe), SEBASTIÁN HARO (Jesús), ALBA FERNÁNDEZ (Clara), MARÍA DEL AGUILA (Clara) .

Rodada en 35 mm. Color. Panorámico. Duración de la película: 95 minutos. Lugares de rodaje: Algeciras, Cádiz; Tánger, Khouribga, Beni-Mellal, Tagzirt, Hansala (Marruecos). Guion de Chus Gutiérrez y Juan Carlos Rubio. Director de fotografía: Kiko de la Rica. Productoras: Jaleo Films, Cinefex Factor y Bailando en la Luna.

- Género: Drama
- Sinopsis: Una patera naufraga y deja una docena de cuerpos inertes en la playa, y quién sabe cuántos más en el mar. Martín, que ronda los cuarenta, tiene una hija de doce años y se ha separado recientemente de su esposa; regenta un tanatorio en Algeciras y atraviesa innumerables problemas económicos y legales. Tras recibir una llamada de la Guardia Civil, se dirige al lugar del siniestro y, mientras recoge los cuerpos, ve un cadáver con un puño cerrado aprisionando un papel. Hay escrito un número de teléfono y Martín, ya en su despacho, llama. Al otro lado de la línea responde Leila, una mujer marroquí que trabaja de noche en el mercado de abastos de Málaga. Los dos emprenderán un viaje inesperado.

### 3.11.2. Deconstrucción de escenas

**Escena 1.** Duración: 46 segundos. Nº de planos: 8

#### I. Acciones o situaciones:

Leila está trabajando en la lonja. Una compañera se percata de su estado de ánimo y le pregunta si está bien. Leila se va para no dar explicaciones, pero le compañera la sigue y se interpone en su camino. Leila se derrumba y llora.

La compañera le pregunta si tiene algún problema con sus padres... los papeles. Leila no puede contestar y se abraza a su compañera llorando. Sentadas en un almacén, Leila, más tranquila, le cuenta que cree que su hermano ha muerto intentando llegar a España, que ella le envió el dinero para el viaje, que ella es la culpable y ahora debe decírselo a sus padres. La compañera la anima indicando que lo mismo no es su hermano, que tendrá que identificarlo primero.

## II. Recursos expresivos:

- Imagen

Planificación: PP de escorzo. PG.

Movimientos de cámara: Planos fijos. Reencuadre con los movimientos de los personajes.

Composición: Los personajes están en campo. Se utiliza la profundidad de campo. Punto de vista objetivo.

Iluminación: Artificial. Fría. Uniforme.

Signos presentes: Cajas de pescado. Gorra.

- Sonido: Voz en IN. Sonido ambiente.
- Montaje: Al corte. Analítico. Sintético. Elipsis temporal.

## **Escena 2.** Duración: 44 segundos. Nº de planos: 4

### I. Acciones o situaciones:

Leila camina por el barrio modesto y pobre donde vive. Entra en el portal y saluda por el pasillo a vecinos. Entra en su habitación y habla por teléfono en árabe a quien le indica que necesita hablar con sus padres

## II. Recursos expresivos:

- Imagen

Planificación: PG. PP. PA. Angulación neutra.

Movimientos de cámara: Paneo de seguimiento. Planos fijos. Reencuadre con los movimientos de los personajes. Cámara en mano.

Composición: Los personajes están en campo. Se utiliza la profundidad de campo. Punto de vista objetivo.

Iluminación: Natural. Cálida. Uniforme.

Signos presentes: Ropa tendida. Maletas apiladas.

- Sonido: Voz en IN. Sonido ambiente. Música en OFF
- Montaje: Al corte. Analítico. Sintético. Elipsis temporal.

**Escena 3.** Duración: 1 minuto 22 segundos. Nº de planos: 20

I. Acciones o situaciones:

Carmen, esposa de Martín abre la puerta de su domicilio a éste. Le pregunta que por qué no utiliza su llave, Martín le responde con gesto serio y distante que se las dio a Clara (hija de los dos). Martín se dirige al dormitorio a recoger algunas de sus pertenencias para el viaje a Hansala junto a Leila. Carmen le pregunta que por qué no envía a Antonio (ayudante de Martín en el Tanatorio), Martín le contesta que prefiere ir él. Deberías echar un jersey, por la noche hará frío, le aconseja Carmen. Carmen ante la actitud de Martín, le recrimina el hecho de que no la mire a la cara. No empecemos, no tengo yo la culpa de esta situación, replica Martín. La culpable soy yo, responde Carmen enfadada, y tú, hace tres años que te paseas por la casa como un fantasma, continúa Carmen. No alces la voz, por favor, ordena Martín, mientras la hija, en la cocina, oye la discusión de los padres. A ti lo que te importa es tu puto trabajo, prosigue Carmen indignada. ¿Por qué lo hiciste?, inquiere Martín. Tú nunca estabas, lo hice y eso no puedo cambiarlo, pero quiero estar

contigo y con Clara, ¿no lo entiendes?, responde Carmen pesarosa. ¿Tú nunca has tenido un desliz?, pregunta, irónica Carmen. Has estado año y medio jodiendo con un tío, creo que eso es algo más que un desliz, se defiende Martín enfadado, mientras toma la bolsa de la cama disponiéndose a irse. Cuando llega a la altura de Carmen se miran frente a frente y Carmen le dice que espera que cuando vuelva haya tomado una decisión, yo no puedo seguir así. Martín le da dinero, le pide que se cuide y se va.

## II. Recursos expresivos:

- Imagen

Planificación: PMC de escorzo. PD. PP de conjunto y de perfil. PG.

Movimientos de cámara: Paneo vertical. Planos fijos. Reencuadre con los movimientos de los personajes. Cámara en mano.

Composición: Los personajes están en campo. Se utiliza la profundidad de campo. Punto de vista objetivo.

Iluminación: Artificial. Cálida.

Signos presentes: Maleta. Dinero.

- Sonido: Voz en IN. Sonido ambiente.
- Montaje: Al corte. Analítico. Sintético. Continuo.

**Escena 4.** Duración: 35 segundos. Nº de planos: 3

### I. Acciones o situaciones:

Leila llora angustiada. Martín intenta consolarla. Vagan por el desierto después de que le robasen la furgoneta donde viajaban y donde iban los restos del hermano de Leila. Deberíamos parar, nos vamos a perder, dice Martín enfadado. Ya tendríamos que estar en Hansala, tú tienes la



culpa, tú y tus papeles. Dijiste que sabías hacer tu trabajo y lo has hecho todo mal, le recrimina Leila. Este es un país de chorizos, se defiende Martín. Tú eres un chorizo que negocias con los muertos, replica Leila. Deberías estar agradecida. ¿Agradecida, de qué?, yo te pago y tú cobras, no te debo nada, sentencia Leila.

## II. Recursos expresivos:

- Imagen

Planificación: PP. PMC de conjunto frontal y perfil. Angulación neutra.

Movimientos de cámara: Planos fijos. Reencuadre con los movimientos de los personajes. Cámara a mano.

Composición: Los personajes están en campo. Punto de vista objetivo.

Iluminación: Artificial. Fría. Contrastada.

Signos presentes: Luz linterna. Noche.

- Sonido: Voz en IN. Sonido ambiente.
- Montaje: Al corte. Analítico. Continuo.

**Escena 5.** Duración: 39 segundos. Nº de planos: 5

## I. Acciones o situaciones:

Leila y Martín encuentran la furgoneta con el ataúd de su hermano. Corren hacia ella. Leila se abraza al féretro. Martín va a comprobar si sigue el dinero que escondió en la guantera. Leila se arrodilla ante la ropa desperdigada y comienza a doblarla con sumo cuidado.

## II. Recursos expresivos:

- Imagen

Planificación: PG. PMC. PML. Contrapicado y neutro.

Movimientos de cámara: Planos fijos. Reencuadre con los movimientos de los personajes. Cámara en mano.

Composición: Los personajes están en campo. Se utiliza la profundidad de campo. Punto de vista objetivo.

Iluminación: Natural. Cálida. Uniforme.

Signos presentes: Ataúd. Dinero. Ropa.

- Sonido: Voz en IN. Sonido ambiente. Música en OFF.
- Montaje: Al corte. Analítico. Sintético. Dinámico. Continuo.

**Escena 6.** Duración: 20 segundos. Nº de planos: 7

I. Acciones o situaciones:

Martín le dice a Leila que se ha enterado de que no tiene su dinero. Leila le dice que no se preocupe, que el Consejo está buscando una solución y que tendrá su dinero. Aquí la gente se ayuda, concluye, Leila.

II. Recursos expresivos:

- Imagen

Planificación: PP de escorzo. PP. Angulación neutra.

Movimientos de cámara: Planos fijos. Reencuadre con los movimientos de los personajes.

Composición: Los personajes están en campo. Punto de vista objetivo.

Iluminación: Natural. Cálida. Uniforme.

Signos presentes: Personajes.

- Sonido: Voz en IN. Sonido ambiente. Música OFF.
- Montaje: Al corte. Analítico. Continuo.

**Escena 7.** Duración: 15 segundos. Nº de planos: 1

I. Acciones o situaciones:

Martín se encuentra en un patio. Observa a las mujeres realizando sus faenas.

## II. Recursos expresivos:

- Imagen

Planificación: PP. PG. Angulación neutra.

Movimientos de cámara: Plano fijo. Reencuadre con los movimientos de los personajes y seguimiento. Cámara en mano.

Composición: Los personajes están en campo. Se utiliza la profundidad de campo. Punto de vista objetivo.

Iluminación: Natural. Cálida. Uniforme.

Signos presentes: Mujeres con hijos a cuestas, con cubos, limpiando, portando bandejas.

- Sonido: Voz en IN. Sonido ambiente.
- Montaje: Analítico. Sintético. Interno. Dinámico.

**Escena 8.** Duración: 11 segundos. Nº de planos: 1

## I. Acciones o situaciones:

Leila comenta con Martín que a veces se pregunta por qué se fue de ese lugar. Por qué lo dejó. Martín le pregunta si lo sabe. Leila le responde que sí sabe el porqué.

## II. Recursos expresivos:

- Imagen

Planificación: PML de conjunto. Angulación neutra.

Movimientos de cámara: Plano fijo. Reencuadre con los movimientos de los personajes. Cámara en mano.

Composición: Los personajes están en campo. Punto de vista objetivo.

Iluminación: Natural. Cálida. Uniforme.

Signos presentes: Campo.

- Sonido: Voz en IN. Sonido ambiente. Música OFF.
- Montaje: Analítico. Interno.

**Escena 9.** Duración: 50 segundos. Nº de planos: 8

I. Acciones o situaciones:

Leila y una mujer del poblado llenan garrafas de agua. Un burro rebuzna y la mujer le pregunta, entre risas, cómo se dice rebuzno y burro en español. Le pregunta cuál es el nombre de su acompañante. Leila le responde Martín. La mujer le dice a Martín, con ayuda de Leila, que su marido está en Valencia y que ella irá pronto; que ayude a envasar agua y, Martín diligente, lo hace. Las mujer, en voz baja, le comenta a Leila que el otro día vio cómo Martín la miraba mientras dormía. Leila, riendo, le dice que está loca.

II. Recursos expresivos:

- Imagen

Planificación: PD. PMC de escorzo. PML PP de conjunto.

Movimientos de cámara: Planos fijos. Reencuadre con los movimientos de los personajes. Paneos.

Composición: Los personajes están en campo. Se utiliza la profundidad de campo. Punto de vista objetivo.

Iluminación: Natural. Cálida. Uniforme.

Signos presentes: Cubos. Garrafas. Burro.

- Sonido: Voz en IN. Sonido ambiente.
- Montaje: Al corte. Analítico. Sintético. Interno. Continuo.

### 3.11.3. Dimensión narrativa

I. Universo diegético:

Marco geográfico: Algeciras y Hansala (Marruecos).

Marco social: La sociedad del consumo y la opulencia versus la pobreza extrema de un pueblo de Marruecos y la necesidad que esta situación crea de huir buscando un futuro mejor.

Marco histórico: Andalucía y Marruecos 2001.

## II. Personajes:

*Leila*, joven marroquí que trabaja en una lonja por poco dinero que envía a su familia. Intenta adaptarse, sobrevivir. Decidida, fuerte y resuelta.

*Martín*, trabaja en un tanatorio que heredó de su padre. Tiene problemas económicos y sentimentales. Solitario, previsible y monótono.

*Carmen*, esposa de Martín, asume resignada la intención de su marido de divorciarse por causa de una infidelidad por su parte.

## III. Escenarios: Lonja. Barrio. Dormitorio Leila. Desierto. Poblado.

## IV. Relato/Historia:

Orden: Real.

Duración: Igual a la real en las escenas analizadas.

Focalización: Externa.

### 3.11.4. Interpretación

Leila es una emigrante que proviene de una aldea paupérrima de Marruecos. Trabaja en una lonja y cada mes envía dinero a su familia. Ella y su compañera de trabajo rompen el mito de la rivalidad entre mujeres. Leila es consciente de la muerte de su hermano al querer llegar a España y lo comparte con su compañera que la anima, la apoya, le aconseja y le muestra su afecto y solidaridad. Las mujeres como compañeras que comparten y que muestran solidaridad mutua en momentos difíciles, es una de las visiones que extraemos de la película (**Ilustración 77**). La situación de la protagonista es bastante

precaria. Su sueldo es exiguo y necesita enviar dinero a sus padres, por lo que se ve en la necesidad de vivir en el extrarradio, en un barrio marginal. Reside en una habitación “patera”, compartida, parte de una vivienda, atiborrada de maletas, bultos y enseres (**Ilustración 78**).

La visión de la infidelidad, y su protagonista, queda patente en la escena donde Martín y su mujer Carmen hablan sobre la “traición” que ésta ha llevado a cabo, manteniendo relaciones con otro hombre. La subversión de los papeles, más allá de los planteamientos morales, es lo que nos interesa para este trabajo. Ella es la infiel, rompiendo así la dinámica aceptada y representada de que el infiel “siempre” es el hombre, tomando en este terreno, también el hombre, el rol activo de las narraciones. Se esgrime, por parte de ella, la razón de la soledad, de la ausencia emocional del esposo, para “justificar” dicha actitud, lo que desdibuja o desenfoca el hecho de que una mujer sea infiel sin necesidad de apoyarse en razones que la excusen desde el punto de vista social, ante una actitud que bien podría ser una necesidad más hedonista y prosaica, y no por ello reprochable moralmente, como ocurre con asiduidad, en las representaciones masculinas. Por otro lado, observamos el rol de “mujer cuidadora” que ejerce Carmen. Aun cuando la relación está rota, no se olvida de aconsejarle a Martín de que se lleve un jersey por si hace frío (**Ilustración 79**).

La fortaleza actitudinal de Leila se suma a la moral, determinando un personaje íntegro al que no le gusta depender de nadie, teniendo muy claros sus objetivos y cómo conseguirlos, anteponiendo éstos al beneficio económico y despreciando la mercantilización. Leila también proyecta ciertos comportamientos asumidos por la mujer a través de las normas establecidas en una sociedad patriarcal y androcéntrica que instaure estereotipos para los géneros: Él se preocupa por lo material, ella por lo emocional y por mantener, a pesar de todo, “la ropa bien doblada”. Asimismo, encarna la figura de la solidaridad en la comunidad a pesar de la miseria y precariedad. Solidaridad para conseguir un fin que atañe a un miembro del colectivo que debe cumplir con lo pactado o prometido (**Ilustraciones 80, 81 y 82**).

Detectamos cómo la mujer, en cualquier sociedad, siempre se encarga de llevar a cabo tareas muy estancas y definidas: Limpieza, cuidado de los niños, intendencia, etc. Mientras los hombres adoptan los roles de gobierno y administración (**Ilustraciones 83 y 84**).

Leila se pregunta, en una de las escenas analizadas, por qué dejó ese lugar, por qué se fue, refiriéndose a la aldea donde vivía. Cuando Martín le pregunta si lo sabe, ella contesta, convencida que “sí, claro que lo sé”. No solo huye de la miseria, de la ausencia de futuro, del aislamiento; también de esa cultura ancestral donde la mujer no cuenta, no tiene valor como persona, no puede desarrollarse. Condenada a vivir un papel que la relega a un plano secundario y subyugada a las tradiciones que dictan cómo deben ser, cómo deben comportarse y cuál es su lugar en la organización social jerarquizada.

Estereotipos	Personaje
No contiene	Leila (Protagonista)
Ama de Casa	Carmen

Roles	Personaje
Autónoma	Leila (Protagonista)
Dependiente	Carmen



**Ilustración 77:** Fotograma Escena 1



**Ilustración 78:** Fotograma Escena 2



**Ilustración 79:** Fotograma Escena 3



**Ilustración 80:** Fotograma Escena 4



**Ilustración 81:** Fotograma Escena 5



**Ilustración 82:** Fotograma Escena 6



**Ilustración 83:** Fotograma Escena 7

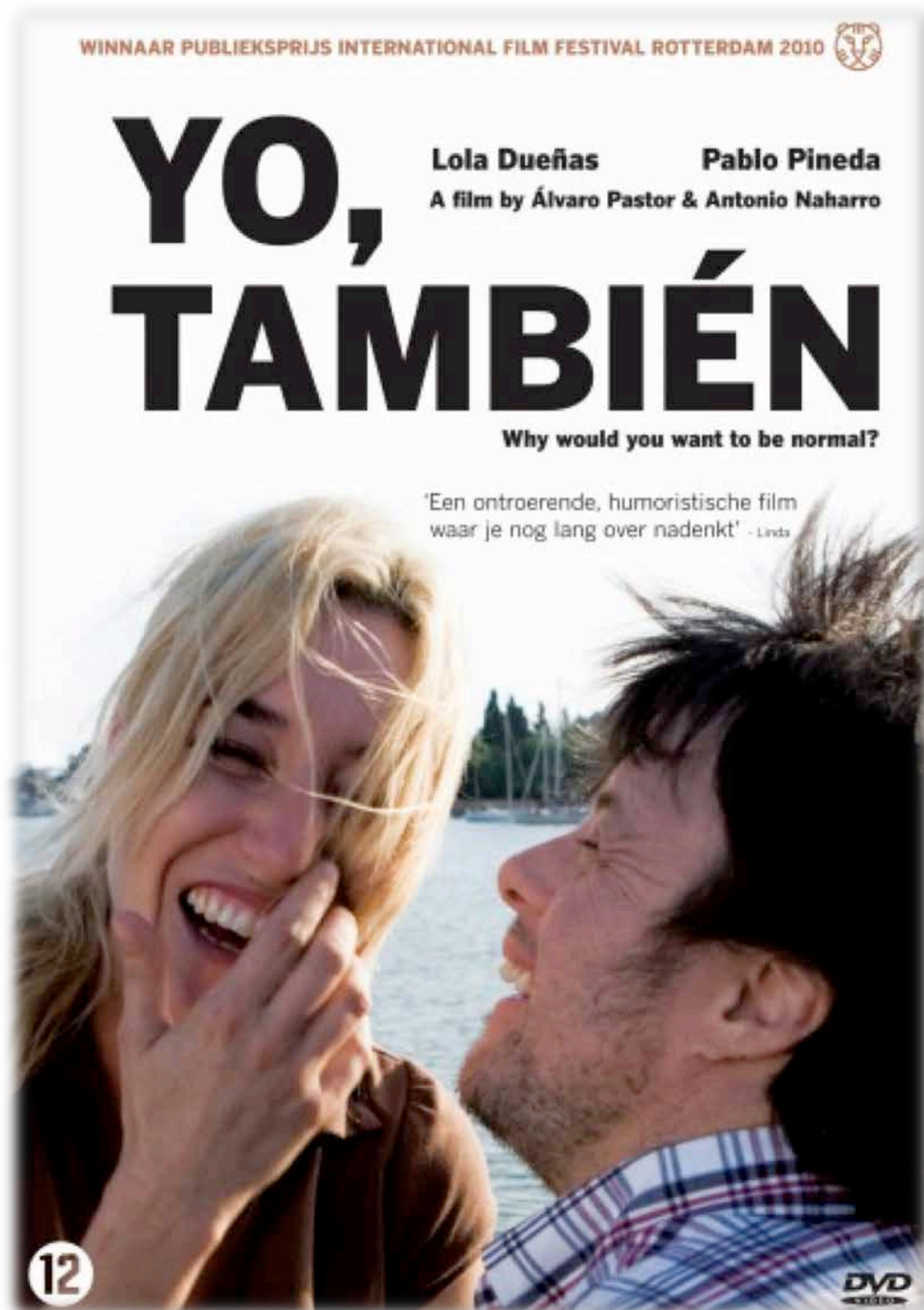


**Ilustración 84:** Fotograma Escena 8





***Yo, también***, Álvaro Pastor y Antonio Naharro,  
2009





### 3.12. *Yo, también*, Álvaro Pastor y Antonio Naharro, 2009

Una situación que, a priori, puede parecer imposible como el emparejamiento de un hombre con síndrome de Down y una trabajadora social, es posible gracias a la destreza de Pastor y Naharro para narrar una historia repleta de conocimiento sobre el universo de la discapacidad.

Este filme camino, entre la ficción y el documental, posee la pericia suficiente para hacer creíble el relato mostrado, donde los personajes rezuman humanidad y credibilidad. La película destila verdad, humor y elegancia a la hora de mostrar una realidad social que se intenta invisibilizar. Naharro y Pastor conocen al protagonista, Pablo Pineda, en un reportaje de Documentos TV, y les conmovió su soledad por no poder adscribirlo al grupo de los discapacitados ni al de los capacitados. En ese punto “empezamos a maquinar sobre la improbabilidad de que llegara a tener una relación sexual con alguien sin síndrome de Down. Nos pareció importante crear esa ficción, porque vimos posible que algún día pudiera tener pareja sin Down”, explica Antonio Naharro. Hacen hincapié en que existen discapacidades ocultas que intentan desentrañar en la película, persiguiendo que se reflexione sobre ello a través de la historia.

Sobre la elección de Lola Dueñas en el papel protagonista Naharro comenta: “En cuanto nos vimos con ella un par de días supimos que la esencia de ese personaje complejo estaba en ella, porque había dolor en ella. Y lo que nos decidió es que desde la primera vez que vio a Pablo lo trató sin paternalismos ni miedos, y eso no se fabrica: lo tienes o no, y Lola lo tiene. Como dice ella de su personaje; *laura es muy Down*”.<sup>89</sup> Se estrenó el 16 de octubre de 2009, después de haberse rodado en Sevilla, Huelva y Madrid, entre el 30 de diciembre de 2007 y el 31 de octubre de 2008. Obtuvo 66.312 espectadores, y en cuanto premios, la Concha de Plata al mejor actor y a la mejor actriz. Asimismo consigue el Goya 2010 a la Mejor actriz y canción original<sup>90</sup>.

<sup>89</sup> Declaraciones de los directores extraídas de: <http://www.fotogramas.es/Peliculas/Yo-tambien/Amor-sexo-y-cromosomas>

<sup>90</sup> Fuentes: <http://www.fotogramas.es/Peliculas/Yo-tambien>, Ministerio de Cultura.

### 3.12.1. Identificación

- Señas de identidad: Ocho fragmentos del filme dirigido por Álvaro pastor y Antonio Naharro en 2009. Interpretada por LOLA DUEÑAS (Laura), PABLO PINEDA (Daniel), ANTONIO NAHARRO (Santi), ISABEL GARCÍA LORCA (M<sup>a</sup> Ángeles, madre de Daniel) , PEDRO ÁLVAREZ OSSORIO (Bernabé, padre de Daniel), CONSUELO TRUJILLO (Consuelo), DANIEL PAREJO (Pedro), LOURDES NAHARRO (Luisa), CATALINA LLADÓ (Pilar, madre de Luisa), MARÍA BRAVO (Reyes), SUSANA MONJE (Nuria, cuñada de Laura), JOAQUÍN PERLES (Pepe), TERESA ARBOLÍ (Rocío), ANA PEREGRINA (Encarni), ANA DE LOS RISCOS (Macarena), RAMIRO ALONSO (Quique, hermano de Laura). Rodada en 35 mm. Color. Panorámico. Duración de la película: 100 minutos. Lugares de rodaje: Sevilla, Huelva y Madrid. Guion de Álvaro pastor y Antonio Naharro. Director de fotografía: Alfonso Postigo. Productoras: Alicia Produce y Promico Imagen.
- Género: Drama
- Sinopsis: Daniel, un joven sevillano de 34 años, es el primer europeo con síndrome de Down que ha obtenido un título universitario. Comienza su vida laboral en la administración pública donde conoce a Laura, una compañera de trabajo. Ambos inician una relación de amistad que pronto llama la atención de su entorno laboral y familiar. Esta relación se convierte en un problema para Laura cuando Daniel se enamora de ella. Sin embargo, esta mujer solitaria que rechaza las normas, encontrará en él la amistad y el amor que nunca recibió a lo largo de su vida.

### 3.12.2. Deconstrucción de escenas

**Escena 1.** Duración: 53 segundos. Nº de planos: 4

I. Acciones o situaciones:

Laura está en un bar, rodeada de hombres, bebiendo una cerveza. Detrás de ella, muy pegado, se encuentra un

hombre algo mayor que ella. Los vemos, en una habitación, haciendo el amor en la “postura del misionero”. Ella está como ausente. Laura toma la iniciativa y se coloca encima hasta que llegan al orgasmo.

## II. Recursos expresivos:

- Imagen

Planificación: PG de conjunto. PPP. PML cenital.

Movimientos de cámara: Planos fijos. Reencuadre con los movimientos de los personajes.

Composición: Los personajes están en campo. Se utiliza la profundidad de campo. Punto de vista objetivo.

Iluminación: Bar: Artificial. Fría. Habitación: Natural. Fría.

Signos presentes: Cerveza. Hombres.

- Sonido: Ruidos del sonido ambiente dados en la escena. Música fuera de campo en el bar.
- Montaje: Al corte. Analítico. Elipsis Temporal.

**Escena 2.** Duración: 56 segundos. Nº de planos: 9

## I. Acciones o situaciones:

Observamos una oficina de servicios sociales. Una mujer habla, angustiada y sollozando, con la encargada de la oficina sobre su hermano discapacitado que necesita una plaza en un centro. La encargada le dice que le avisarán cuando haya plazas libres. Laura, ante la situación que se vive, propone que se le dé una plaza extra. La encargada le contesta que no hay plazas extras libres, que hay una lista de espera que se debe respetar.

## II. Recursos expresivos:

- Imagen

Planificación: PG de conjunto. PMC.

Movimientos de cámara: Planos fijos. Reencuadre con los movimientos de los personajes. Cámara en mano. Paneos de un personaje a otro.

Composición: Los personajes están en campo. Se utiliza la profundidad de campo. Punto de vista objetivo.

Iluminación: Artificial. Fría.

Signos presentes: Escritorios. Ordenadores. Personal.

- Sonido: Voz en In. Ruidos del sonido ambiente dados en la escena.
- Montaje: Al corte. Dinámico. Interno. Analítico. Sintético

**Escena 3.** Duración: 42 segundos. Nº de planos: 4

#### I. Acciones o situaciones:

La madre de Daniel, Pilar, observa desde el balcón cómo su hijo y Laura introducen en el coche los enseres para ir a la playa. Pilar baja a la calle con una sandía y una sombrilla. Les dice que se lo pasen bien y que tengan cuidado con la carretera. Cuando el coche se aleja, Pilar grita que se ponga el cinturón.

#### II. Recursos expresivos:

- Imagen

Planificación: PG cenital. PP. PMC.

Movimientos de cámara: Planos fijos. Reencuadre con los movimientos de los personajes. Cámara en mano.

Composición: Los personajes están en campo. Se utiliza la profundidad de campo. Punto de vista subjetivo y objetivo.

Iluminación: Natural. Fría.

Signos presentes: Sombrilla. Sandía.

- Sonido: Voz en IN Ruidos del sonido ambiente dados en la escena. Música OFF.
- Montaje: Al corte. Dinámico. Interno. Sintético.

**Escena 4.** Duración: 19 segundos. Nº de planos: 5

I. Acciones o situaciones:

Laura y Daniel se encuentran en casa de ésta. Se disponen a cenar. Se les ve en la cocina “intentando” freír un huevo. Ninguno de los dos tiene mucha experiencia.

II. Recursos expresivos:

- Imagen

Planificación: PML de conjunto. PP. PML. PD.

Movimientos de cámara: Planos fijos. Reencuadre con los movimientos de los personajes.

Composición: Los personajes están en campo. Se utiliza la profundidad de campo. Punto de vista objetivo.

Iluminación: Artificial. Fría en cocina, más cálida en salón.

Signos presentes: Cocina. Huevo.

- Sonido: Voz en IN. Ruidos del sonido ambiente dados en la escena.
- Montaje: Al corte. Interno. Dinámico. Sintético.

**Escena 5.** Duración: 48 segundos. Nº de planos: 3

I. Acciones o situaciones:

Pilar (madre de Daniel), aspira el suelo del dormitorio de Daniel mientras le dice a su marido que no ve normal la relación de Laura con Daniel. El padre le dice que trabaja en asuntos sociales y que sabrá lo que hace. Pilar insiste en que



no se fía, porque ¿qué puede pretender una chica como esa, con esos pelos rubios, con su hijo? El padre le recuerda que Daniel tiene 34 años y que no es estúpido. Pilar le contesta que no es necesario ser estúpido para que te manipulen. El padre, irritado, le pregunta que si no quería un hijo normal, pues ahí lo tienes; y las personas normales follan, aunque sea de vez en cuando. Pilar solo se le ocurre contestarle que si podría utilizar una palabra más elegante, ya que él es el erudito.

## II. Recursos expresivos:

- Imagen

Planificación: PA. PMC. de conjunto.

Movimientos de cámara: Planos fijos. Reencuadre con los movimientos de los personajes. Paneos. Seguimiento de desplazamiento de personaje.

Composición: Los personajes están en campo y fuera de él. Punto de vista objetivo.

Iluminación: Natural. Fría. Hay un momento que el personaje está en penumbra.

Signos presentes: Aspiradora. Padre colocándose la corbata.

- Sonido: Voz en IN. Ruidos del sonido ambiente dados en la escena.
- Montaje: Al corte. Interno. Dinámico. Sintético. Analítico

**Escena 6.** Duración: 33 segundos. Nº de planos: 11

### I. Acciones o situaciones:

Laura, jadeante, se quita el vestido, busca unas tijeras y comienza a cortarlo. Se le ve angustiada, ansiosa, agobiada.

## II. Recursos expresivos:

- Imagen

Planificación: PP.

Movimientos de cámara: Constantes paneos en planos cortos del personaje mientras corta el vestido. Cámara en mano.

Composición: El personaje (partes de su cuerpo) siempre está en campo. Punto de vista objetivo.

Iluminación: Artificial. Dominante verdosa.

Signos presentes: Vestido. Tijeras. Desnudez

- Sonido: Ruidos del sonido ambiente dados en la escena.
- Montaje: Al corte. Dinámico. Interno. Analítico.

**Escena 7.** Duración: 31 segundos. Nº de planos: 4

## I. Acciones o situaciones:

Un compañero de trabajo de Laura se viste, sentado en la cama, mientras se queja de que no hay quien entienda a las mujeres. ¿Me vas a decir lo que te pasa, o no? Laura incorporada sobre la almohada, seria y los brazos cruzados, no dice nada. El compañero continúa, Ay, Laura qué rarita eres. Laura le dice fuera. El compañero no da crédito y le dice que ya se va. Ella continúa, gritando cada vez más, ¡fuera, fuera, fuera de mi casa!, mientras se levanta de la cama y avanza hacia él. Coge los zapatos de él y se los tira fuera de la habitación. Estás como una puta cabra, replica él.

## II. Recursos expresivos:

- Imagen

Planificación: PP. PG de conjunto. PML. Angulación neutra.

Movimientos de cámara: Planos fijos. Reencuadre con los movimientos de los personajes. Seguimiento de las evoluciones de los personajes en escena.

Composición: Los personajes están en campo. Se utiliza la profundidad de campo. Punto de vista objetivo.

Iluminación: Artificial. Dominante verde.

Signos presentes: Habitación. Cama.

- Sonido: Voz en IN. Ruidos del sonido ambiente dados en la escena.
- Montaje: Al corte. Interno. Dinámico. Sintético. Analítico

**Escena 8.** Duración: 1 minuto. 14 segundos. Nº de planos: 9

#### I. Acciones o situaciones:

Laura y Daniel están en la habitación de un hotel. Él le comenta que nunca ha hecho el amor. Ella le dice que tampoco, que se ha acostado con muchos hombres, pero que no ha hecho el amor. Daniel le dice que no le importa si se ha acostado con muchos hombres, que la quiere como es. Laura le aclara que si lo hacen no significa que sean novios, y que si sufre tendrá que disimular siempre que la vea.

#### II. Recursos expresivos:

- Imagen

Planificación: PP de escorzo. Angulación neutra.

Movimientos de cámara: Planos fijos.

Composición: Los personajes están en campo. Se utiliza la profundidad de campo. Punto de vista objetivo.

Cámara en mano

Iluminación: Artificial. Dominante verde.

Signos presentes: Los personajes.

- Sonido: Voz en IN. Ruidos del sonido ambiente dados en la escena. Música fuera de campo en el bar.
- Montaje: Al corte. Analítico. Continuo.

### 3.12.3. Dimensión narrativa

#### I. Universo diegético:

Marco geográfico: Sevilla, Andalucía.

Marco social: Andalucía Siglo XXI.

Marco histórico: Andalucía 2009.

#### II. Personajes:

*Laura*, trabaja de trabajadora social en la administración andaluza. Insatisfecha, solitaria y carente de cariño.

*Pilar*, madre de Daniel. Protectora, con prejuicios y dominante.

*Daniel*, joven con síndrome de Down que comienza a trabajar con Laura y se enamora.

#### III. Escenarios: Oficina. Bar. Dormitorio. Cocina. Habitación de hotel.

#### IV. Relato/Historia:

Orden: Real.

Duración: Igual a la real en las escenas analizadas.

Focalización: Externa.

### 3.12.4. Interpretación

Nos presentan a una mujer desinhibida, solitaria, independiente, anómica, que se aleja de la imagen que la sociedad establece para la mujer. Más bien toma el rol asignando al hombre: frecuenta bares donde solo hay hombres, se acuesta con quien quiere y cuando quiere (**Ilustraciones 85 y 91**). Interesante cómo rompe un vestido (**Ilustración 90**) simbolizando la ruptura con la feminidad

impuesta, establecida, normalizada por la sociedad. Se rebela contra el sistema en todas sus dimensiones (**Ilustración 86**). Se resiste a que le dicten su identidad. A pesar de haber mantenido relaciones con muchos hombres, nunca se ha sentido amada, estimada, reconocida. Nunca ha hecho el amor, le dice a Daniel (**Ilustración 92**). Con él encuentra la oportunidad de redimirse como mujer y como persona.

La madre de Daniel, Pilar, estereotipa la mujer-madre previsora, desconfiada, protectora (**Ilustraciones 87 y 89**). Entiende que por ser su hijo quien es, nadie puede enamorarse de él sin perseguir algún fin, sin tener un interés más allá del cariño y la amistad. Mentalidad cerrada y conservadora que choca con la del marido, que se queja de que ni siquiera hacen el amor, que posee una visión más progresista (**Ilustración 89**).

Estereotipos	Personaje
No contiene	Laura (Protagonista)
Ama de Casa	Pilar

Roles	Personaje
Autónoma	Laura (Protagonista)
Dependiente	Pilar



**Ilustración 85:** Fotograma Escena 1



**Ilustración 86:** Fotograma Escena 2



**Ilustración 87:** Fotograma Escena 3



**Ilustración 88:** Fotograma Escena 4



**Ilustración 89:** Fotograma Escena 5



**Ilustración 90:** Fotograma Escena 6



**Ilustración 91:** Fotograma Escena 7



**Ilustración 92:** Fotograma Escena 8





[illegible]





### 3.13. *After*, Alberto Rodríguez, 2009

No podemos dejar de buscar paralelismos entre *7 vírgenes* y esta película del mismo director. Después de este filme, Alberto Rodríguez se le considera como una de las miradas más interesantes del cine realizado lejos de Madrid. En *After* nos muestra el reverso del barrio marginal propuesto en *7 vírgenes*. Nos encontramos con tres protagonistas de clase media acomodada, que viven en barrios de lujo y donde la familia que aparece no está desestructurada, sino que muestra un entorno hogareño responsable e incluso igualitario. Lo que les une a las dos películas es la sensación de desasosiego en la que envuelve al espectador. Retrato duro de la generación X, sin rumbo, viviendo en un mundo confortable que no les gusta, que intenta recuperar la juventud perdida a base de drogas, alcohol y sexo. Personas que lo tienen todo, pero que en realidad no tienen nada. Otra vez Peter Pan aparece en la filmografía de Rodríguez como *leit motiv* que empuja a la película. Sobre el tema se refería el director: “es una película sobre el crecimiento, o mejor, sobre el no crecimiento [...] están incorporados a la sociedad, y les va muy bien, pero se niegan a tomar decisiones emocionales importantes. La historia surge de textos de Houellebecq, de las películas de Cassavetes y el título es ambiguo, porque se refiere a un espacio físico, pero también en el momento de sus vidas, siempre posponiendo: “más tarde tomaré la decisión, a ver qué ocurre más tarde, qué bar estará abierto después...”,<sup>91</sup> comenta Rodríguez. Para el director y los actores supuso “una sacudida emocional para todos y nos ha hecho bucear en nosotros mismos. Yo acababa de tener mi primera hija cuando empezamos. Tristán estaba a punto de ser padre... Había algo en los personajes que de uno u otro modo estaba en nosotros, en mi generación. La película se rodó entre el 23 de junio y el 13 de agosto de 2008, en Sevilla. Se estrenó el 23 de octubre de 2009, obteniendo 68.524 espectadores y 394.046,56€ de recaudación. Guillermo Toledo (Julio) es premiado al Mejor actor en el XV Festival de Cine Español de Toulouse, 2010<sup>92</sup>.

<sup>91</sup> Declaraciones del director extraídas de: <http://www.fotogramas.es/Peliculas/After/Paraisos-artificiales>

<sup>92</sup> Fuentes: <http://www.fotogramas.es/Peliculas/After>, Ministerio de Cultura.

### 3.13.1. Identificación

- Señas de identidad: Siete fragmentos del filme dirigido por Alberto Rodríguez en 2009. Interpretada por GUILLERMO TOLEDO (Julio), TRISTÁN ULLOA (Manuel), BLANCA ROMERO (Ana), JESÚS CARROZA (Jesús), RAÚL DEL POZO (Pablo), MARTA SOLAZ (Irene), VALERIA ALONSO (Chica), RICARDO DE BARREIRO (Ramón), MAXI IGLESIAS (García), ÁLVARO MONJE (Andy). Rodada en 35 mm. Color. Scope. Duración de la película: 117 minutos. Lugares de rodaje: Sevilla. Guion de Rafael Cobos López. Director de fotografía: Alex Catalán. Productoras: Tesela y La Zanfoña.
- Género: Drama
- Sinopsis: Las vidas de Manuel, Ana y Julio, amigos desde la adolescencia, son una impostura. Pese a estar muy cerca de los cuarenta años y haber alcanzado todo aquello que la sociedad dice que les haría felices, buscan desesperadamente una solución para su soledad e insatisfacción. Sus vidas se cruzan una noche de verano en la que vuelven a reencontrarse después de un año, y juntos emprenden un viaje hacia el corazón de la noche: sexo, droga, alcohol y excesos; una huida a la adolescencia como única forma de eludir la realidad. After es la última parada, el último bar abierto. El final del trayecto.

### 3.13.2. Deconstrucción de escenas

**Escena 1.** Duración: 24 segundos. Nº de planos: 6

I. Acciones o situaciones:

Manuel y su mujer Irene cenan. Ella le comenta que el niño no debería estar viendo esa película y que habría que acostarlo. Manuel la mira y sonríe. Irene se sonríe también y le pregunta qué pasa. Habría que acostarlo, ¿no?, mientras

se levanta para hacerlo. Sí, dice ella riendo y diciéndole que ella había hecho la cena.

## II. Recursos expresivos:

- Imagen

Planificación: PMC. PG. Angulación neutra.

Movimientos de cámara: Planos fijos. Seguimiento personaje.

Composición: Los planos son de perfil de los personajes. Ningún personaje está fuera de campo cuando habla. Punto de vista objetivo.

Iluminación: Artificial. Cálida.

Signos presentes: Vivienda de clase media-alta

- Sonido: Voces IN del diálogo de los personajes en sonido directo. Ruidos del sonido ambiente dados en la escena. Sonido del televisor fuera de campo e IN.
- Montaje: Al corte. Analítico. Continuo.

**Escena 2.** Duración: 19 segundos. Nº de planos: 5

## I. Acciones o situaciones:

Manuel recoge los platos de la mesa después de la cena. Irene le dice a su hijo que termine de cenar. Manuel se dirige a la cocina.

## II. Recursos expresivos:

- Imagen

Planificación: PG de conjunto. PMC. Angulación neutra.

Movimientos de cámara: Planos fijos. Seguimiento personaje.

Composición: Los planos son de perfil de los personajes. Ningún personaje está fuera de campo cuando habla. Punto de vista objetivo.

Iluminación: Artificial. Cálida.

Signos presentes: Vivienda de clase media-alta

- Sonido: Voces IN del diálogo de los personajes en sonido directo. Ruidos del sonido ambiente dados en la escena.
- Montaje: Al corte. Sintético.

**Escena 3.** Duración: 27 segundos. Nº de planos: 6

I. Acciones o situaciones:

Manuel está en una piscina, tumbado en una hamaca junto a una mujer que ha conocido en una fiesta. Ella le pregunta que si quiere follar. ¿Ahora?, pregunta él. Rompen a reír a carcajadas. Creo que no, contesta Manuel al final, sin dejar de reír. ¿Y, tú? Tampoco, contesta ella.

II. Recursos expresivos:

- Imagen

Planificación: PP. Angulación neutra.

Movimientos de cámara: Planos fijos. Reencuadre de los personajes cuando se mueven.

Composición: Los planos son de perfil de los personajes. Ningún personaje está fuera de campo cuando habla. Punto de vista objetivo. Utilización de la profundidad de campo

Iluminación: Artificial. Cálida.

Signos presentes: Desnudez.

- Sonido: Voces IN del diálogo de los personajes en sonido directo. Ruidos del sonido ambiente dados en la escena.
- Montaje: Al corte. Analítico. Continuo.

**Escena 4.** Duración: 30 segundos. Nº de planos: 1

I. Acciones o situaciones:

Los protagonistas están en una discoteca, abrazados entre sí y ebrios, apelan a la amistad y se besan entre ellos.

II. Recursos expresivos:

- Imagen  
Planificación: PG de conjunto a PM de conjunto.  
 Angulación neutra.  
Movimientos de cámara: Planos fijos. Reencuadre.  
Composición: En todo momento los tres personajes están en cuadro. Avanzan hacia la cámara hasta el primer término.  
Iluminación: Artificial. Fría. Sobreexpuesta.  
Signos presentes: Corazones luminosos en la solapa.
- Sonido: Voces IN del diálogo de los personajes en sonido directo. Música OFF.
- Montaje: Interno. Analítico. Sintético.

**Escena 5.** Duración: 1 minuto. 44 segundos. Nº de planos: 7

I. Acciones o situaciones:

Manuel y Ana están en una aseo. Se besan, se acarician. Ana le pide cuidado, que pare; le dice que no lo esperaba así. ¿El qué?, le pregunta Manuel. Esto, contesta Ana, mientras se abrazan y se besan. Ella continúa diciendo que él no es así, que se lo esperaba de otra forma. Déjame a

mí, le pide Ana. Lo sienta en el inodoro, se levanta el vestido, le toma la mano y se la pone en su glúteo guiando los movimientos. Ana baja a su altura mientras le dice ¿qué quieres que te haga?, nos acabamos de casar, soy tu mujer y puedes pedirme lo que quieras. Manuel, incómodo, le dice que pare. Tienes razón, yo no soy así y tú tampoco, comenta Manuel, mientras se levanta del inodoro hacia la puerta; dejando a Ana en cuclillas y la cabeza gacha. Ana se levanta y le dice que se vaya. Lo siento, dice Manuel. Ana, enfadada, le da un manotazo y le grita que se vaya. Manuel sale.

## II. Recursos expresivos:

- Imagen

Planificación: PP. PM. Angulación neutra.

Movimientos de cámara: Planos fijos. Seguimiento personaje. Paneos.

Composición: Los planos son de perfil de los personajes. Ningún personaje está fuera de campo cuando habla. Punto de vista objetivo. Cámara en mano.

Iluminación: Artificial. Fría. Contrastada y cenital.

Signos presentes: Aseo. Sudor. Corazones luminosos.

- Sonido: Voces IN del diálogo de los personajes en sonido directo. Ruidos del sonido ambiente dados en la escena. Música en OFF.
- Montaje: Al corte. Interno. Analítico.

**Escena 6** . Duración: 1 minuto 34 segundos. Nº de planos: 6

## I. Acciones o situaciones:

Julio y Laura cenan en un restaurante. Ella le dice que le gusta mucho lo que le dice por el Chat, que es muy

especial y sensible. Tú también, le responde Julio. Laura y Julio hacen el amor. Ella jadea y está horcajadas sobre Julio. No le deja que la toque. Lleva la iniciativa. Le pide que le introduzca un dedo en el ano. Llega al orgasmo y le aparta la mano a Julio de forma desabrida.

## II. Recursos expresivos:

- Imagen

Planificación: PP. PG. Angulación neutra. Escorzos.

Movimientos de cámara: Planos fijos. Travelling que nos descubre la habitación donde hacen el amor, partiendo desde el pasillo y pasando por el salón (plano secuencia).

Composición: Ningún personaje está fuera de campo cuando habla. Punto de vista objetivo.

Iluminación: Artificial y Natural. Cálida.

Signos presentes: Bolsa de Laura con un Gato.

- Sonido: Voces IN del diálogo de los personajes en sonido directo. Ruidos del sonido ambiente dados en la escena.
- Montaje: Al corte. Analítico. Sintético. Elipsis Temporal.

**Escena 7.** Duración: 50 segundos. Nº de planos: 6

### I. Acciones o situaciones:

Julio y Ana, sentados en la discoteca. Ella le dice que no la ha llamado nadie; Julio le dice que tranquila. Ella le pide que la abrace fuerte. Me duele mucho, dice Ana. Julio, le pregunta que si la suelta. No, tú no. Me duele. ¿Qué te duele?, pregunta Julio. No lo sé, pero me duele mucho, contesta Ana. No tengas miedo, le dice Julio, mientras la abraza y le besa la frente.



## II. Recursos expresivos:

- Imagen

Planificación: PP. Angulación neutra. Escorzo.

Movimientos de cámara: Planos fijos. Reencuadres de personajes en cuadro. Cámara en mano.

Composición: Ningún personaje está fuera de campo cuando habla. Punto de vista objetivo.

Iluminación: Artificial. Cálida.

Signos presentes: Corazón luminoso. Fondo gente bailando sin oírse el ambiente.

- Sonido: Voces IN del diálogo de los personajes en sonido directo. Música en OFF.
- Montaje: Al corte. Analítico. Continuo.

## 3.13.3. Dimensión narrativa

## I. Universo diegético:

Marco geográfico: Sevilla, Andalucía.

Marco social: Andalucía Siglo XXI.

Marco histórico: Andalucía 2009.

## II. Personajes:

*Ana*, independiente económicamente, pero necesitada de cariño y afecto.

*Julio*, solitario, desengañado, no empatiza con nadie y se siente despechado.

*Manuel*, lo ha conseguido todo en la vida: familia, estatus, dinero, pero su insatisfacción supera todos esos logros.

## III. Escenarios: Discoteca. Dormitorio. Aseo.

## IV. Relato/Historia:

Orden: Real.

Duración: Igual a la real en las escenas analizadas.

Focalización: Externa

### 3.13.4. Interpretación

Observamos cómo los roles cambian o se comparten entre mujer y hombre. Papeles habitualmente asignados a la mujer y que desempeñaba ésta, son asumidos por el hombre. Él se levanta de la mesa para decir al hijo que se vaya dormir, y ante la tímida queja por su parte, ella le responde que hizo la cena. Se comparten las faenas del hogar, dando lugar a una imagen de igualdad, de colaboración mutua, sin hacer estancos ni inamovibles los papeles que el género, como producto social, asigna a mujer y hombre solo por el hecho de serlo **(Ilustraciones 93 y 94)**.

Por otro lado, se muestra a la mujer como individuo con identidad sexual propia que toma la iniciativa en las relaciones, alejándose de la mujer tradicional, que espera a que el hombre dé el primer paso para no ser tachada de “fresca o ligera”. No solo hablamos de la actitud proactiva de la mujer a la hora de explicitar que quiere sexo, sino cómo decide realizarlo, disponiendo qué hacer en cada momento y cómo. De hecho, somos testigos de cómo, a diferencia de lo “habitual”, ella es la que consigue el orgasmo, quedando él insatisfecho y decepcionado. Lo que se traduce en un avance con la subversión de roles en la pareja, acercándolas, con este tipo de actitudes, a la pretendida igualdad **(Ilustraciones 95 y 98)**.

Otro síntoma de esa paridad, en este filme, lo encontramos cuando los tres amigos (dos hombres y una mujer) se abrazan entre sí y se besan en la boca entre ellos, incluso los dos hombres. Son, por tanto, ante todo, personas que se apoyan, que se tienen afecto y que necesitan ayuda, más allá del sexo y de los convencionalismos instaurados **(Ilustración 96)**.

La necesidad de afecto de la mujer y el hombre más allá del sexo esporádico y animal, queda reflejada en las escenas analizadas de la película. No solo se queja ella de la forma, brusca e insensible, que él comienza las

relaciones. Cuando es ella la que toma la iniciativa, él se queja de lo mismo afirmando que ni ella ni él son así. Necesitan cariño, afecto y delicadeza (los dos) para que el acto se convierta en una suerte de catarsis, de bálsamo que alivie todo el dolor que soportan. Nos alejan, estas situaciones, de la idea preconcebida de que el hombre siempre “busca lo mismo”, colocándolos en un plano de igualdad como personas que poseen los mismos problemas, carencias y necesidades (**Ilustraciones 97, 99 y 100**).

Estereotipos	Personaje
No contiene	Ana (Protagonista)

Roles	Personaje
Autónoma	Ana (Protagonista)



**Ilustración 93:** Fotograma Escena 1



**Ilustración 94:** Fotograma Escena 2



**Ilustración 95:** Fotograma Escena 3



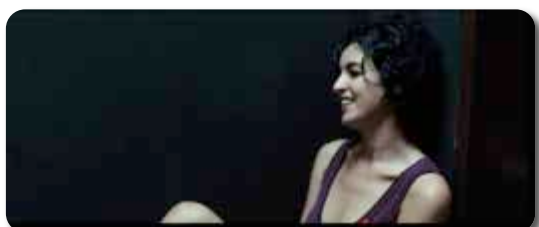
**Ilustración 96:** Fotograma Escena 4



**Ilustración 97:** Fotograma Escena 5



**Ilustración 98:** Fotograma Escena 6



**Ilustración 99:** Fotograma Escena 7



**Ilustración 100:** Fotograma Escena 8



## ***El vuelo del tren*, Paco Torres, 2010**





### 3.14. *El vuelo del tren*, Paco Torres, 2010

Se trata de la ópera prima del director andaluz Paco Torres. Se inspiró para escribir el guion en un cuento que creó cuando tenía 12 años. Trata en él el tema de la capacidad humana para enfrentarse al dolor.

La película desarrolla dos tramas que se entrecruzan: la aceptación por parte de Blanca (Patricia García Méndez) de que su hija padece cáncer y que puede morir, y los sin techo que sobreviven en la ciudad. La manera en que el director trabaja con la luz, el color y la música hace que la película huya de los planteamientos más tradicionales que podemos observar en otros productos con la misma temática. La película contó con el apoyo de la Fundación Josep Carreras, siendo para el director “un filme sincero, honesto, de gran compromiso social y de justicia, donde se disfruta visualmente del dolor de una madre por la posible pérdida de su hija, sin caer en el sentimentalismo gratuito”.

“Sé que no puedo cambiar el mundo, que las guerras seguirán, el hambre estará presente, el odio y el egoísmo compartirán las vidas de las personas, pero si yo, con un pequeño granito de arena, puedo emocionar y hacer brillar las vidas de cada persona que vea la película, me daré por satisfecho”, declaró Torres. La intención del director con la película es que valoremos la vida como el bien máspreciado que poseemos, y entiende el cine como evasión, en especial en tiempos de crisis, afirmando que “la gente no dejará de ir al cine porque precisamente el cine es un medio de evasión de la vida cotidiana. Las personas hoy buscan historias que las conmuevan, que les hagan pensar y reflexionar sobre ellos mismos”.<sup>93</sup>

La película se rodó en Sevilla y Dos Hermanas entre el 23 de febrero y el 6 de mayo de 2009, siendo su estreno el 24 de diciembre de 2010, Consigue una taquilla discreta con 41.054 espectadores y 222.106,60€ de recaudación<sup>94</sup>.

<sup>93</sup> Declaraciones del director recogidas de: <http://www.fotogramas.es/Peliculas/El-vuelo-del-tren/EL-VUELO-DEL-TREN>

<sup>94</sup> Fuentes: <http://www.fotogramas.es/Peliculas/El-vuelo-del-tren>, Ministerio de cultura.



### 3.14.1. Identificación

- Señas de identidad: 10 fragmentos del film dirigido por Paco Torres en 2010. Interpretada por PATRICIA GARCÍA MÉNDEZ (Blanca), MIRIAM GARCÍA (Aran), JUAN MOTILLA (Cometa), JULIO JORDÁN (Súper), JUAN MARTÍN GRAVINA (Talo), VIVIANE DE ARAUJO (Aamori), ALBA SARA GÁRATE -LANTANA- (Elena), AMANCIO CEBRERO (Alfonso), MARÍA ÁNGELES ARAUJO MARCOTE (Mercedes), YAIENA SIERRA (Doctora), MARÍA ALFONSA ROSSO (Anciana indigente). Rodada en Digital. Color. Panorámico. Duración de la película: 82 minutos. Lugares de rodaje: Sevilla, Dos Hermanas. Guion de Paco Torres. Director de fotografía: Juan Carlos Lausín. Productoras: Comunidad AD-Volution y Dreams Factory European.
- Género: Drama
- Sinopsis: Blanca, es una madre soltera y luchadora que se enfrenta en el mejor momento de su vida a la posible pérdida de Aran, su única hija, cuando a ésta le diagnostican leucemia. El dolor por la posible pérdida de su hija le hace sentir la verdadera dimensión del ser humano en un dramático realismo mágico que la llevará a despertar a la vida. Unas semanas en una gran ciudad. Una casa. Un hospital. Una familia, madre e hija. Un universo de magia, donde el amor y la perseverancia llevan a nuestros personajes a descubrir la esperanza, a partir del sufrimiento y el dolor. Al final descubrimos que podemos aprender de otros, siempre y cuando uno quiera.

### 3.14.2. Deconstrucción de escenas

**Escena 1.** Duración: 51 segundos. Nº de planos: 10

I. Acciones o situaciones:

Blanca conduce y habla por teléfono. Un limpiacristales extrae de su furgoneta una barra. Ésta impacta en el espejo retrovisor del coche de Blanca. Ella, muy enfadada, se baja

del coche y le increpa diciendo si está ciego. Él le responde que creía que le había visto. Un automóvil toca el claxon para que Blanca quite el coche y ella, a voz en grito dice, ¡¡Qué!! Él quiere darle los datos del seguro, a lo que ella se niega. Se monta en el coche y le dice que quite la puta furgoneta, mientras él insiste en darle los datos. El limpiacristales intenta ayudarla para que se incorpore y ella, alterada, le dice varias veces que no le indique.

## II. Recursos expresivos:

- Imagen

Planificación: PMC. PG. PMC escorzo. Angulación neutra.

Movimientos de cámara: Planos fijos. Cámara en mano.

Composición: Ningún personaje está fuera de campo cuando habla. Punto de vista objetivo.

Iluminación: Natural. Fría con dominante verde.

Signos presentes: Los propios personajes. Estrés urbano.

- Sonido: Voces IN del diálogo de los personajes en sonido directo. Sonido ambiente.
- Montaje: Al corte. Dinámico. Analítico. Sintético. Cont.

**Escena 2.** Duración: 38 segundos. Nº de planos: 1

### I. Acciones o situaciones:

Blanca sale de su casa con una amiga al rellano de la escalera, para evitar que su hija oiga la conversación. Le dice que a Aran le deben dar más quimioterapia y que va a necesitar su ayuda; que intenta contactar con el padre, que se encuentra en Irlanda, pero que no lo consigue. La amiga la

tranquiliza diciendo que no se preocupe, que irá a buscar al padre si es necesario.

## II. Recursos expresivos:

- Imagen

Planificación: PML. PMC. Angulación neutra. Plano secuencia.

Movimientos de cámara: Plano fijo. Reencuadres de personajes en cuadro. Travelling de acercamiento al final de la escena

Composición: A inicio los dos personajes se encuentran en campo. Después solo Blanca está en campo, de perfil a la cámara, mientras que su amiga se encuentra fuera de campo. Punto de vista objetivo.

Iluminación: Artificial. Fría con dominante verde. El personaje está silueteado y en penumbra.

Signos presentes: Puerta. Luz de fondo.

- Sonido: Voces IN y Fuera de Campo del diálogo de los personajes en sonido directo. Sonido ambiente.
- Montaje: Interno. Sintético.

**Escena 3.** Duración: 1 minuto 36 segundos. Nº de planos: 8

## I. Acciones o situaciones:

Una mujer de color y embarazada es echada de un coche de forma violenta. Un indigente le ayuda y la lleva a un centro sanitario para personas que viven en la calle. El médico le dice que sería bueno hacerle una ecografía, ella se niega y se va aduciendo que tiene hambre. El indigente que la trajo se va con ella.

## II. Recursos expresivos:

- Imagen

Planificación: PG. PMC. PP. Angulación neutra.

Movimientos de cámara: Plano fijo. Reencuadres de personajes en cuadro.

Composición: Los personajes se encuentran en Campo cuando hablan. Movimientos de éstos con el entorno habituales. Punto de vista objetivo.

Iluminación: Natural y Artificial. Fría con dominante verde.

Signos presentes: Mujer de color. Embarazo. Violencia.

- Sonido: Voces IN. Sonido Ambiente. Música Fuera de Campo.
- Montaje: Al corte. Interno. Analítico. Sintético. Elipsis Temporal.

**Escena 4.** Duración: 1 minuto 04 segundos. Nº de planos: 5

#### I. Acciones o situaciones:

Blanca intenta expender un café de una máquina. Aparece el personaje con quien tuvo el accidente y logra servirle el producto. Le dice que le ha dado el retrovisor a su amiga, después de haberlo intentado con ella varias veces. Después de decir Blanca que prefiere los vasos de papel a los de plástico, se sientan en una banco del hospital. Ella le comenta que es insistente, y él le responde que sí. ¿Si me tomo este café contigo me dejarás tranquila?, pregunta Blanca. Por supuesto, lo último que quiero es molestarte, contesta él. ¿Y de qué podemos hablar tú y yo?, de retrovisores, no, bromea Blanca. Podemos hablar de café, dice él, iniciando un monólogo sobre el tema.

#### II. Recursos expresivos:

- Imagen

Planificación: PG. PMC de conjunto. PMC escorzo. Angulación neutra.

Movimientos de cámara: Plano fijo. Reencuadres de personajes en cuadro. Travelling de alejamiento al final de la escena.

Composición: Los personajes siempre están en Campo. Utilización de Profundidad de Campo. Punto de vista objetivo.

Iluminación: Artificial. Fría con dominante verde. Contrastada.

Signos presentes: Cabeza rapada de ella.

- Sonido: Voces IN del diálogo de los personajes en sonido directo. Sonido ambiente.
- Montaje: Al corte. Sintético. Continuo. Interno.

**Escena 5.** Duración: 1 minuto 46 segundos. Nº de planos: 7

#### I. Acciones o situaciones:

Blanca entra en un aseo y encuentra a una amiga fumando. La amiga le pregunta cómo está. Blanca responde que hecha una mierda, no sé si voy a poder con esto. Es que es mi niña, lo único que tengo. Sí que vas a poder, le replica la amiga. Tarde o temprano te llama, dice la amiga, refiriéndose al padre de la niña. ¿Cómo se sobrevive a la muerte de un hijo?, ¿qué se siente?, le pregunta Blanca. La amiga le responde que su hija no se ha muerto y no se va a morir, así que, por favor, quítate esa idea de la cabeza. Siempre hay que tener esperanza.

#### II. Recursos expresivos:

- Imagen

Planificación: PG. PP. PD. Angulación neutra.

Movimientos de cámara: Movimiento de bajada con grúa al inicio de la escena. Plano fijo. Reencuadres de personajes en cuadro.

Composición: Los personajes siempre están en Campo. Los personajes se ven en PG reflejadas en un espejo. Utilización de Profundidad de Campo. Punto de vista objetivo.

Iluminación: Artificial. Fría con dominante verde. Contrastada. Cenital. Penumbra.

Signos presentes: Aseos. Humo cigarrillo. Espejo.

- Sonido: Voces IN del diálogo de los personajes en sonido directo. Sonido ambiente.
- Montaje: Al corte. Sintético. Analítico. Continuo. Interno.

**Escena 6.** Duración: 52 segundos. Nº de planos: 9

#### I. Acciones o situaciones:

Blanca está operando su cámara en un programa de televisión. La realizadora le llama la atención porque se ha ido de plano. Blanca le pide perdón. Observamos el control de realización y cómo la realizadora da órdenes al equipo. De nuevo Blanca tiene a su personaje fuera de plano, y la realizadora se lo hace ver. La realizadora le pide a otro cámara que le dé un plano de Blanca. Puede ver que no está bien, apreciando su agobio y su tensión.

#### II. Recursos expresivos:

- Imagen

Planificación: PG. PP. PD. Angulación neutra.

Movimientos de cámara: La cámara sale de negro paneando hasta que aparece Blanca. Planos fijos. Reencuadres de personajes en cuadro.

Composición: Los personajes siempre están en Campo. Utilización de Profundidad de Campo. Punto de vista objetivo.

Iluminación: Artificial. Fría con dominante verde. Contrastada.

Signos presentes: Mujer (realizadora, cámara, mezcladora).

- Sonido: Voces IN del diálogo de los personajes en sonido directo. Sonido ambiente. Música Fuera de Campo
- Montaje: Al corte. Sintético. Analítico. Continuo.

**Escena 7.** Duración: 1 minuto 24 segundos. Nº de planos: 8

#### I. Acciones o situaciones:

Blanca está en un bar, ebria y desconsolada. Le pide otra copa al camarero y éste le dice que es la última. El camarero le pregunta qué le pasa, y ella le dice: esto me pasa, mientras se quita el gorro que lleva, dejando ver su cabeza rapada. Blanca sale del bar y se dispone a coger el coche. Aparece el indigente y le dice que no conduzca, que se va a matar. Ojalá no existiera, así no existiría mi hija. Ella hace el ademán de entrar en el coche, pero el indigente se lo impide diciéndole que se va a matar. Ella le responde que lo que la está matando es tener a su hija enferma. Se derrumba y abraza al hombre entre sollozos.

#### II. Recursos expresivos:

- Imagen

Planificación: PPP. PP en escorzo. Angulación neutra.

Movimientos de cámara: Plano fijo. Reencuadres de personajes en cuadro.

Composición: Los personajes siempre están en Campo. Utilización de Profundidad de Campo. Punto de vista objetivo.

Iluminación: Artificial. Fría con dominante verde. Contrastada. Penumbra.

Signos presentes: Bar. Calle.

- Sonido: Voces IN del diálogo de los personajes en sonido directo. Sonido ambiente.
- Montaje: Al corte. Analítico. Continuo. Interno.

**Escena 8.** Duración: 42 segundos. Nº de planos: 1

#### I. Acciones o situaciones:

Blanca está echada sobre una mesa. A su lado se encuentra el limpiacristales. Blanca, sin apenas poder hablar, le dice que su hija ha entrado en coma. Él le pregunta qué puede hacer. Blanca le propone si sabe planchar, poner lavadoras, hacer la compra, limpiar, comidas, desayuno. Los desayunos es lo que mejor se me da, contesta él. ¿Y nanas?, pregunta Blanca. Realmente lo que necesito ahora es dormir y despertarme pensando que esto es una pesadilla.

#### II. Recursos expresivos:

- Imagen

Planificación: PMC de conjunto. Angulación neutra.

Movimientos de cámara: Plano fijo.

Composición: Los personajes siempre están en Campo. Punto de vista objetivo.

Iluminación: Artificial. Fría con dominante verde.



Signos presentes: Personajes.

- Sonido: Voces IN del diálogo de los personajes en sonido directo. Sonido ambiente.
- Montaje: Analítico. Sintético.

**Escena 9.** Duración: 27 segundos. Nº de planos: 1

I. Acciones o situaciones:

Blanca se encuentra en la habitación del hospital con el limpiacristales. Éste le ha invitado a ir a la azotea. Creo que los hombres habéis inventado toda la parafernalia para seducir a las mujeres. Sois agotadores, comenta Blanca. Es que si no lo intentamos, nunca sabemos, le responde él. En la azotea, con el frío que hace, comenta Blanca. La vista es inmejorable, responde él. Blanca le da la espalda y él se va diciendo que la espera arriba.

II. Recursos expresivos:

- Imagen

Planificación: PMC de conjunto. Angulación neutra.

Movimientos de cámara: Plano fijo. Reencuadres de personajes en cuadro.

Composición: Los personajes siempre están en Campo. Utilización de Profundidad de Campo con los objetos desenfocados en primer término. Punto de vista objetivo.

Iluminación: Artificial. Fría con dominante verde. Contrastada. Penumbra.

Signos presentes: Objetos sanitarios desenfocados.

- Sonido: Voces IN del diálogo de los personajes en sonido directo. Sonido ambiente.
- Montaje: Analítico. Interno.

**Escena 10** . Duración: 31 segundos. Nº de planos: 2

## I. Acciones o situaciones:

Aamori, la inmigrante embarazada, está con Blanca. Aamori le dice que cuando era pequeña, soñaba con ser una princesa. No sé por qué siempre me pasa a mí, no lo sé, rompiendo a llorar. Blanca la abraza.

## II. Recursos expresivos:

- Imagen

Planificación: PPP. PMC de conjunto. Angulación neutra.

Movimientos de cámara: Plano fijo. Reencuadres de personajes en cuadro.

Composición: Los personajes siempre están en Campo. Punto de vista objetivo.

Iluminación: Artificial. Fría con dominante verde. Contrastada.

Signos presentes: Muñeca de trapo.

- Sonido: Voces IN del diálogo de los personajes en sonido directo. Sonido ambiente.
- Montaje: Al corte. Analítico. Interno.

**3.14.3. Dimensión narrativa**

## I. Universo diegético:

Marco geográfico: Sevilla, Andalucía.

Marco social: Andalucía Siglo XXI.

Marco histórico: Andalucía 2010.

## II. Personajes:

*Blanca*, madre soltera, cuya hija padece cáncer. Debe enfrentarse a la enfermedad de su hija sola.

*Limpiacristales*, enamorado de Blanca, intenta ayudarla en lo que puede, aun con la oposición inicial de ésta.

*Aamori*, inmigrante, embarazada, maltratada por una mafia. Intenta sobrevivir en un mundo hostil

III. Escenarios: Hospital. Calle. Aseo. Bar. Estudio de TV.

IV. Relato/Historia:

Orden: Real.

Duración: Igual a la real en las escenas analizadas.

Focalización: Externa.

#### 3.14.4. Interpretación

Blanca es el personaje central de esta película. Es la protagonista de una situación límite, que debe afrontar sola por el desinterés del padre de su hija. Madre soltera, posee independencia económica gracias a su trabajo de operadora de cámara. A pesar de ser una luchadora, hay momentos en los que se derrumba y necesita apoyo. Si nos centramos en el objetivo de esta investigación, observamos a una mujer de su tiempo: decidida, emprendedora, independiente, con carácter y luchadora (**Ilustración 101**). Altera los roles realizando acciones que en otros filmes, son asignados a hombres (**Ilustración 107**). Realiza un trabajo que la masculiniza, teniendo en cuenta que, hasta no hace mucho, era propio del hombre. En ese contexto laboral vemos que no solo ella es parte de ese proceso. Observamos que el realizador del programa es mujer, o sea, realizadora, y quien maneja la mesa de mezclas también es mujer. Se crea, por tanto, en la película, un universo femenino que aleja los antiguos paradigmas patriarcales que establecían (y establecen) los papeles asignado a cada género (**Ilustración 106**).

La propia protagonista desmonta una serie de comportamientos masculinos predeterminados, así como el concepto de amor romántico, entendido como la idealización del amor y de la persona a la que se ama. Ella se aleja de esos tópicos y pone al descubierto el artefacto social que los establecen (**Ilustraciones 104 y 109**). Por otro lado asigna, de una forma inteligente y sutil, labores al hombre que estaban establecidas socialmente a la mujer (**Ilustración 108**). También desmonta la imagen de que las mujeres son rivales entre sí. Se exhibe una amistad solidaria y cómplice, donde la mujer se apoya, se ayuda y se consuela (**Ilustraciones 102 y 105**).

Otro personaje relevante para el trabajo que nos ocupa es Aamori, la inmigrante brasileña embarazada. Sometida a violencia sexual, física y psicológica, se representa en forma de denuncia inequívoca y sin lugar a la justificación del hecho. Desarraigada y desorientada, aún sueña con los deseos de cuando era niña. Deseos que sí pertenecen al bagaje social inculcado a la mujer (**Ilustraciones 103 y 110**).

Estereotipos	Personaje
No contiene	Blanca (Protagonista)
No contiene	Aamaori

Roles	Personaje
Autónoma	Blanca (Protagonista)
Dependiente	Aamaori



**Ilustración 101:** Fotograma Escena 1



**Ilustración 102:** Fotograma Escena 2



**Ilustración 103:** Fotograma Escena 3



**Ilustración 104:** Fotograma Escena 4



**Ilustración 105:** Fotograma Escena 5



**Ilustración 106:** Fotograma Escena 6



**Ilustración 107:** Fotograma Escena 7



**Ilustración 108:** Fotograma Escena 8



**Ilustración 109:** Fotograma Escena 9



**Ilustración 110:** Fotograma Escena 10

# 4. Resultados



La primera categoría que atendemos, después del análisis de contenido llevado a cabo, es la que se refiere a estereotipos como objetivo propuesto en nuestro trabajo. De las catorce películas analizadas se desprenden once tipos de estereotipos, de los veintiuno propuestos inicialmente, lo que representa el 52,38% del total. Estos estereotipos propuestos son:

Categorías de los estereotipos propuestos por Guarinos Galán (2008, pp. 115-118) y Suárez Villegas (2007)<sup>95</sup>:

- **La chica buena:** Lo es porque acepta el sistema, es sufridora, ingenua y conformista. Suele ser joven, pero discretamente hermosa y generalmente de clase social y nivel cultural medio-bajo. Su aspiración es ser feliz con un buen esposo toda la vida.
- **El ángel:** De piel de cordero y lobo en su interior, da el perfil de la anterior pero es la más peligrosa, puesto que en su falsedad es ambiciosa y capaz de cualquier cosa en beneficio propio.
- **La virgen:** En sus variedades de virgen sumisa y virgen rebelde o *virgo potens*. Estas mujeres hacen de su renuncia sexual su fundamental característica, en algunos casos de forma beatífica y en otras aproximándose más a la mujer guerrera, tipo Juana de Arco.
- **La beata/solterona:** Son mujeres solas, rozando la cincuentena, poco agraciadas, con vocación religiosa y en algunos casos de personalidad reprimida, oscura y amargada.
- **La chica mala:** Es una variedad de ángel pero de mayor juventud, adolescente, a la caza y captura de un hombre maduro. Suele provocar tensión sexual y problemas éticos a los hombres que considera sus objetivos. Su finalidad puede llegar a ser sencillamente el divertimento: es la Lolita.
- **La guerrera:** Mujeres por lo general de corte histórico mítico, al estilo de las Amazonas que anteponen la lucha a otras facetas personales. Suelen ser también muy atractivas y renunciar a los hombres o renunciar a su condición de guerreras por un hombre.

---

<sup>95</sup> Suárez Villegas, J.C., Estereotipos de la mujer en la comunicación. En: *NODO50, Mujeres en Red*, 2007, (pp. 7-9).



- **La femme fatale o vamp:** Es la mujer mala por naturaleza, la perdición de los hombres, la otra chica del *gánster* (suelen tener una buena/tonta y otra de este estilo). Son ambiciosas, peligrosas y fatales para el hombre que se encapricha de ellas. Tienen cierta tendencia a la autodestrucción. De alto poder de seducción y malas costumbres morales y físicas, su belleza y juventud se terminan marchitando hasta llegar a la enfermedad o la muerte como justo castigo a sus vidas disolutas. Carmen es una variedad étnica de esta categoría.

- **La *mater amabilis*:** Es el ama de casa feliz, de mediana edad, amorosa y atenta con sus hijos y su marido. Una buena persona sin mucho que aportar en ningún sentido.

- **La *mater dolorosa*:** Es la madre sufridora que observa cómo sus hijos son maltratados por la vida y que incluso pueden llegar a maltratarla a ella. Es uno de los poco tópicos de edad madura o rozando la ancianidad.

- **La madre castradora:** La madre dominante que coarta la libertad de acción y pensamiento de sus hijos, especialmente con los hijos varones llegándole a crear secuelas psicológicas irreversibles. También suelen ser maduras y de aspecto severo.

- **La madrastra:** Muy parecida en comportamiento a la anterior pero con hijos no naturales.

- **La madre del monstruo:** La madre desnaturalizada que engendra un hijo no deseado o deseado pero que no es lo que se esperaba, vástago al que termina enfrentándose o destruyéndolo.

- **La madre sin hijos:** Son mujeres jóvenes de perfiles psiquiátricos enfermizos se obsesionan con su incapacidad para engendrar en claro desequilibrio con su deseo de maternidad, lo que les provoca problemas conyugales y con la justicia, puesto que tienden a secuestrar física o psicológicamente a los hijos de otros.

- **La Cenicienta:** Hermosas, jóvenes e ingenuas, las cenicientas ascienden socialmente sin pretenderlo y por amor, superando para ello muchos obstáculos a veces sin intención o voluntad de hacerlo.

- **La turris eburnea:** La mujer torre de marfil, inalcanzable y por ello más deseable. Es fuerte, fría e inflexible, fácilmente fetichizable.

- **La reina negra/bruja/viuda negra:** En función del género en el que se inscriban pueden ser monstruosas o belleza embriagadora, pero siempre serán perversas y dispuestas a hacer el mal por conseguir el dominio sobre algo o alguien, o por el simple placer sádico. Su variante moderna es la *dominatrix*.
- **La villana:** Cumple el rol de oposición al héroe masculino. Las mujeres *Bond* son un buen ejemplo de ello. Suelen combinar juventud, belleza, inteligencia y destreza física para enfrentamientos y escapadas de situaciones comprometidas. Una buena dosis de masculinidad de comportamiento no les impide ser sexualmente muy activas y despreocupadas.
- **La superheroína:** También de corte masculino en comportamiento se diferencia de la anterior por sentido de actuación al servicio de la comunidad en correlato con el mismo estereotipo masculino.
- **La dominatrix.** Procedente fundamentalmente del cómic, como la anterior, fundamenta su vida con los hombres en relaciones de poder sadomasoquista. Imponentes de aspecto, independientes, económicamente solventes, encarnan los personajes protagonistas de los ero-thriller, manteniendo continuamente un pulso con los hombres que a veces ganan.
- **La ama de casa:** Son mujeres dedicadas a las tareas hogareñas y cuyo único fin es satisfacer a su marido e hijos. Tienen una apariencia real, razonablemente atractivas para gustar a su marido, bien vestidas, de aspecto agradable. Suelen ensalzar las cualidades del ama de casa: esfuerzo, dedicación, constancia y conocimiento. El ama de casa alimenta y cuida a su familia. En las relaciones familiares la madre representa lo cotidiano, lo permanente, lo funcional, es la que controla y vigila continuamente a los hijos.

El mayor número corresponde, con tres descubiertos por cada uno, a la **Mater amabilis**, detectado en las películas *Eres mi héroe*, Antonio Cuadri (2003), *Atún y chocolate*, Pablo Carbonell (2004) y *7 vírgenes*, Alberto Rodríguez (2005); y **Femme Fatale** apreciado en *Los aires difíciles*, Gerardo Herrero (2006), *El camino de los ingleses*, Antonio Banderas (2006) y *Déjate caer*, Jesús Ponce (2007). Esto supone, por cada estereotipo señalado, el 21,43% del total de filmes

estudiados, y el 42,86% si sumamos los resultados de los dos estereotipos mayoritarios.

En segundo lugar apreciamos seis estereotipos que se repiten dos veces a lo largo del cuerpo de estudio: **Mater Dolorosa** (Solás, 1999; *7 vírgenes*, 2005), **La Chica Buena** (Poniente, 2002; *Atún y chocolate*, 2004), **La Madre Castradora** (Poniente, 2002; *Déjate caer*, 2007), **La Turris Eburnea** (*Eres mi héroe*, 2003; *El camino de los ingleses*, 2006), **El Ángel** (*Eres mi héroe*, 2003; *Déjate caer*, 2007) y **La Ama de Casa** (*Retorno a Hansala*, 2008; *Yo, también*, 2009). Estos datos arrojan la información de que cada estereotipo, antes mencionado, supone el 20% del total de categorías reveladas. En las películas que se dan los dos estereotipos son: *Eres mi héroe*, Antonio Cuadri (2003); *Poniente*, Chus Gutiérrez (2002) y *Déjate caer*, Jesús Ponce (2007), que supone el 21,43% de las películas analizadas.

Por último, los estereotipos **La Mujer Escaparate**, **La Mujer Complemento** y **La Madre Monstruo** aparecen en las películas: *El camino de los ingleses*, Antonio Banderas (2006) y *Fugitivas*, Miguel Hermoso (2000), respectivamente. Representan el 14,28% del total de películas consideradas, y el 10% de los estereotipos aparecidos en ellas.

La película con mayor número de estereotipos es *El camino de los ingleses*, Antonio Banderas (2006), con un total de cuatro y el 36,36% de los estereotipos apreciados, suponiendo, por otro lado, el 7,14% de las películas analizadas. Le sigue *Eres mi héroe*, 2003 y *Déjate caer*, 2007, con tres cada una (27,27% de estereotipos y el 14,28% de los filmes). Se hallan 3 filmes [*Poniente*, 2002; *Atún y chocolate*, 2004 y *7 vírgenes*, 2005] con dos estereotipos cada una, que supone el 21,42% de la totalidad de películas analizadas y el 18,18% de los estereotipos encontrados. Existen cinco películas [*Solás*, 1999; *Fugitivas*, 2000; *Los aires difíciles*, 2006; *Retorno a Hansala*, 2008 y *Yo, también*, 2009] con un estereotipo mostrado, que representa el 35,71% del total de las películas de nuestro corpus (9,09% de estereotipos). Por último, constatar que hay tres películas [*Habana Blues*, Benito Zambrano (2005); *After*, Alberto Rodríguez (2009) y *El vuelo del tren*, Jesús Ponce (2010)] donde no se aprecian ninguno de

los estereotipos tenidos en cuenta en la categorización. Representan el 21,43% del total de películas analizadas.

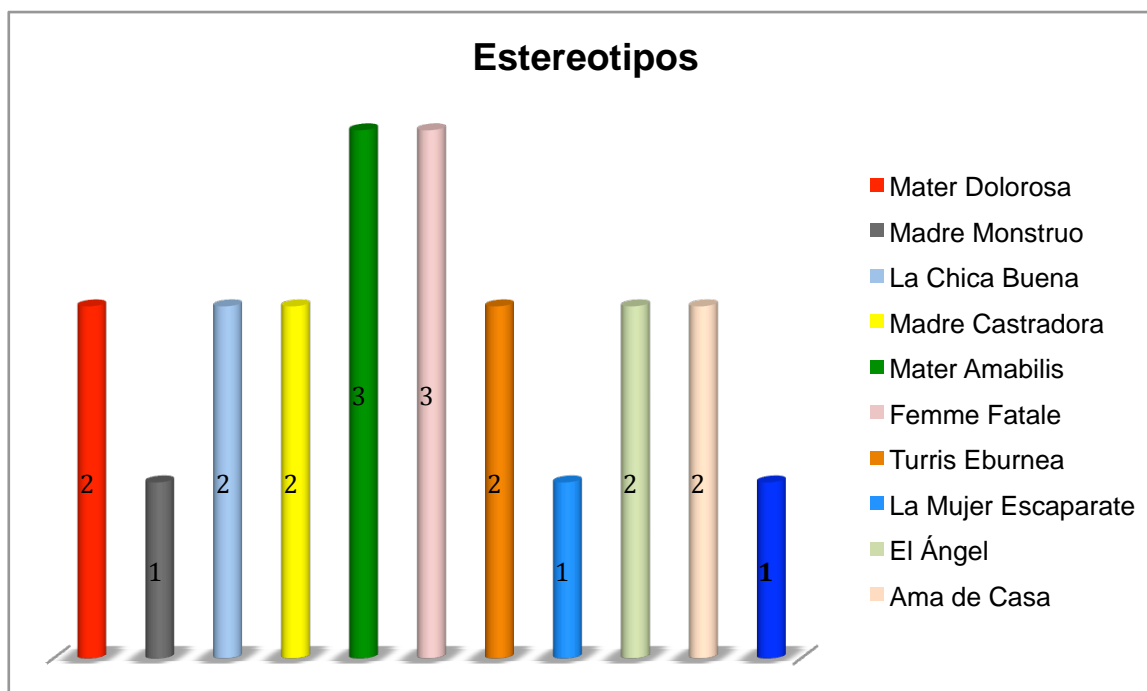


Gráfico 5: **Estereotipos detectados en las mujeres que aparecen en los filmes.** Fuente: Elaboración propia.

### **Roles:**

**Objeto Sexual:** La mujer es expuesta sexualmente como reclamo en el relato y/o ante el público. No cumple otra función que la de satisfacer las pulsiones sexuales de los personajes masculinos en la diégesis y llamar la atención del sexo contrario.

**Autónoma:** La mujer realiza un papel activo en el relato sin depender física o emocionalmente de otros sujetos del relato. Su actitud es dinámica, diligente y decidida.

**Dependiente:** La mujer es presentada como personaje que vincula sus decisiones y su devenir vital en función de otras personas.

En lo que se refiere a la categoría de roles, observamos que aparecen en las 14 películas estudiadas 17 mujeres autónomas y 18 dependientes. En cuanto al rol de Objeto Sexual, detectamos tres.

Si consideramos que son 38 los personajes femeninos que hemos analizado, estamos ante un 44,74% de mujeres con roles de **Autónoma** y 47,37% con roles de **Dependiente**, y el 7,9% de personajes femeninos con el rol de **Objeto Sexual**.

Las películas *Fugitivas*, Miguel Hermoso (2000) y *Habana blues*, Benito Zambrano (2005) son las que mayor número de personajes femeninos autónomos contienen, con tres cada filme, lo que supone, de forma individual, el 16,7% del total de esos 17 personajes que ostentan dicho rol y el 33,34% entre las dos películas. *Los aires difíciles*, Gerardo Herrero (2006) y *El camino de los ingleses*, Antonio Banderas (2006), son las películas que poseen dos roles de Autónoma (11,11%), mientras que siete filmes contienen un rol de esta categoría (5,55% del total de los 18 observados). *Eres mi héroe*, Antonio Cuadri (2003), y *7 vírgenes* Alberto Rodríguez (2005), son las únicas películas que no contempla el rol de Autónoma entre los personajes femeninos.

En cuanto a los roles de Dependiente, la película con mayor número de mujeres con este rol detectado es *El camino de los ingleses*, 2006, con tres, que supone el 16,7% de los 18 descubiertos.

Las películas *Poniente*, Chus Gutiérrez (2002), *Eres mi héroe*, Antonio Cuadri (2003), *Atún y chocolate*, Pablo Carbonell (2004), *7 vírgenes*, Alberto Rodríguez (2005) y *Déjate caer*, Jesús Ponce (2007), contienen dos roles de Dependiente cada una. Presenta el 55,55% del total de los 18 observados.

Por otro lado, las películas *Solas*, Benito Zambrano (1999), *Los aires difíciles*, Gerardo Herrero (2006), *Retorno a Hansala*, Chus Gutiérrez (2008), *Yo, también*, Álvaro Pastor y Antonio Naharro (2009) y *El vuelo del tren*, Paco Torres (2010), cuentan con un rol de este tipo cada una, suponiendo el 27,8% del total.

Las tres películas que contienen el rol de **Objeto Sexual** son: *Fugitivas*, Miguel Hermoso (2000), *Eres mi héroe*, Antonio Cuadri (2003) y *Déjate caer*, Jesús Ponce (2007). Si hemos detectado 39 roles correspondientes a otros tantos personajes femeninos, el porcentaje de este rol que nos ocupa es del 7,7% del total.

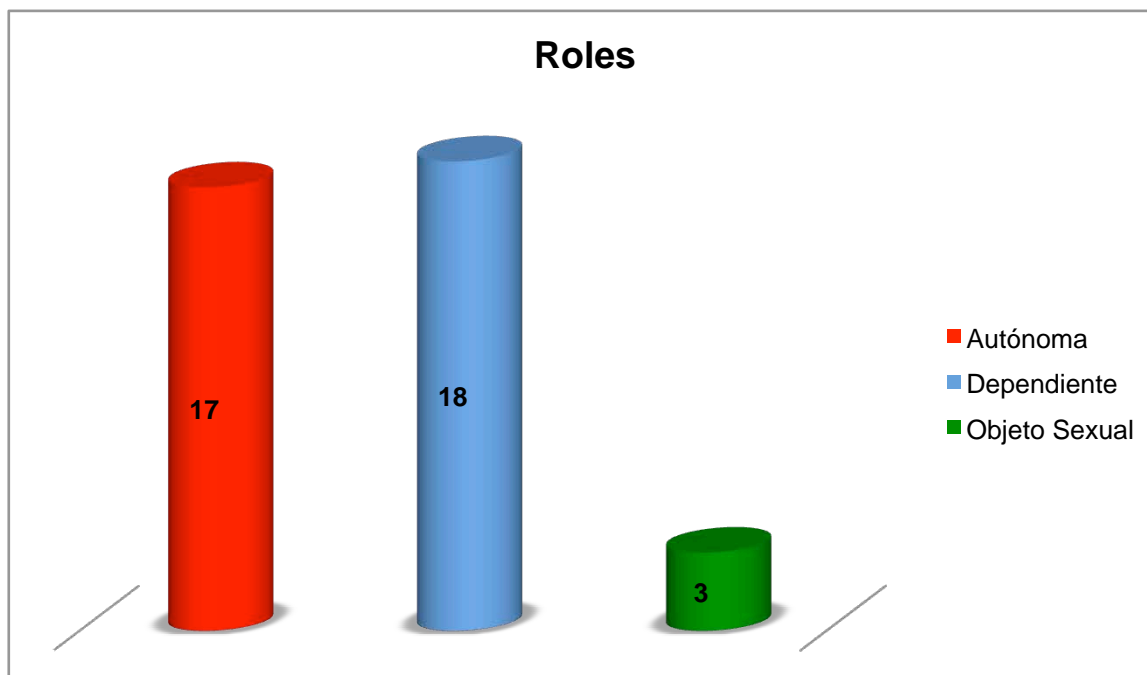


Gráfico 6: Roles detectados en las mujeres que aparecen en los filmes. Fuente: Elaboración propia.

En lo referente a la categoría de protagonismo ostentando por la mujer en las películas analizadas, detectamos que existen 13 personajes femeninos protagonistas en las catorce películas estudiadas. Observando que en tres de ellas no hay ningún papel protagonista para la mujer. Películas como *Solas* (1999) y *Fugitivas* (2000) poseen dos personajes protagonistas femeninos, suponiendo el 14,5% del total de las películas.

Nueve películas contienen una mujer como protagonista, representando el 64,5% de las catorce películas analizadas. Solo en tres filmes [*Eres mi héroe* (2003); *7 vírgenes* (2005); *Déjate caer* (2007)] no aparece ninguna mujer como protagonista, lo que supone el 21% del total.

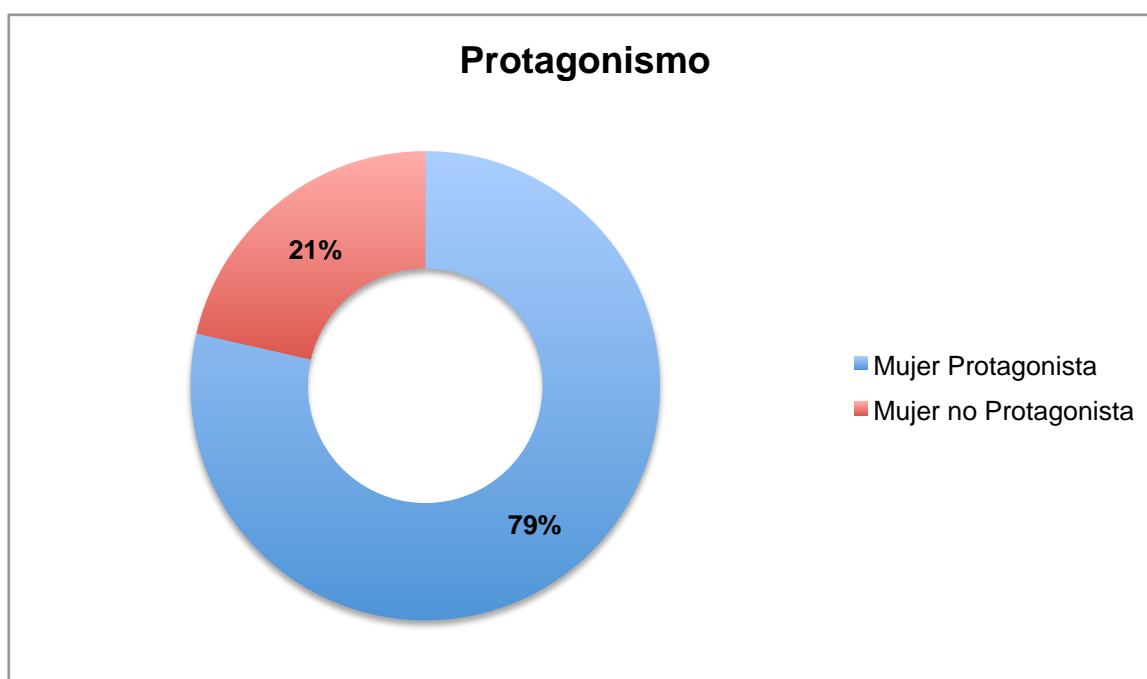


Gráfico 7: **Porcentaje de mujeres protagonistas en las 14 películas analizadas.** Fuente: Elaboración propia.

De las catorce películas del cuerpo de estudio, nueve han tenido como protagonista a una mujer y han sido dirigidas por un hombre. Dos han sido dirigidas por una mujer, y tres no han contando con el protagonismo femenino, siendo realizadas por hombres. En porcentajes supone que el 64,28% del total de las películas cuentan como protagonista con una o varias mujeres y han sido dirigidas por hombres; el 21,43% han sido también dirigidas por hombres, pero no figura ninguna mujer como protagonista, y el 14,28% han sido realizadas por mujeres y contiene protagonista femenino.

Hay que tener en cuenta, ante estos datos, que solo dos películas, de las catorce que componen el corpus, han sido dirigidas por una mujer, siendo las doce restantes dirigidas por hombres.

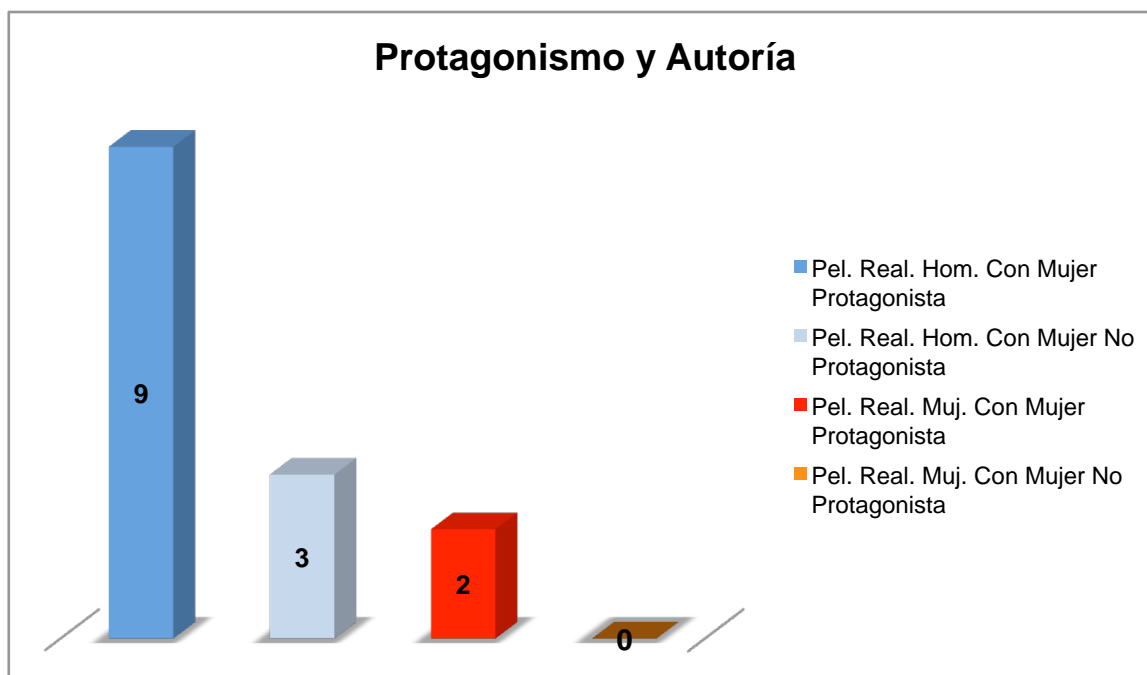


Gráfico 8: **Protagonismo de la Mujer en función de si la película es dirigida por Hombre o Mujer.** Fuente: Elaboración propia



En el gráfico 9 podemos observar cómo han evolucionado los distintas categorías utilizadas en el análisis, a lo largo de los once años tenidos en cuenta en nuestra investigación. Se puede constatar que todos ellos aumentan en el periodo comprendido entre 2004 y 2007, aunque hay que tener en cuenta que de 2005 y 2006 se han analizado dos filmes en cada año, lo que puede provocar dicho aumento en el tramo temporal señalado. Por lo demás, se mantiene en el tiempo, prácticamente sin cambios, los distintos ítems estudiados.

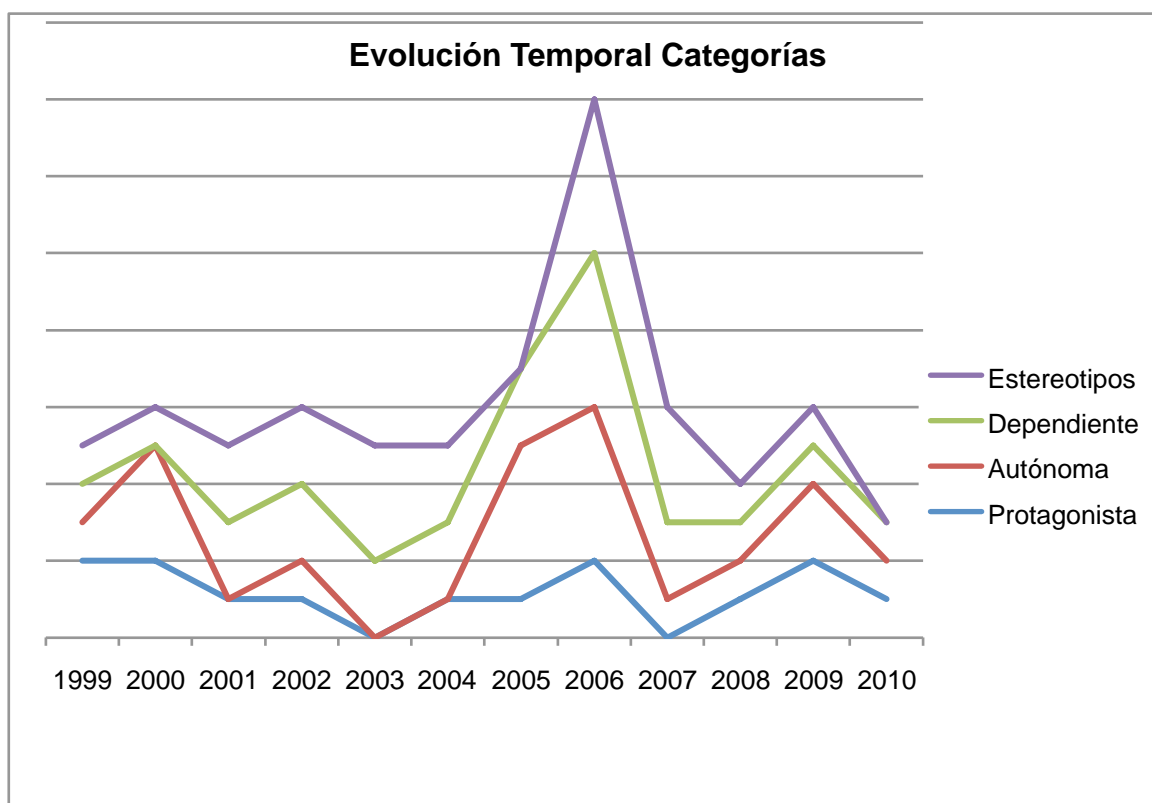


Gráfico 9: **Evolución de los distintas categorías desde 1999 a 2010.** Fuente: Elaboración propia.

# 5. Discusión de Resultados



El estudio de la investigación que hemos llevado a cabo tomó como referencia a los personajes femeninos que comportaran algún tipo de acción en las películas seleccionadas de los primeros once años del siglo XXI, siendo éstas el cuerpo de estudio de la tesis. Con el objetivo de valorar cuáles eran los estereotipos y roles que se asignan a la mujer en nuestra sociedad y en qué medida se reproducen en dichos filmes, que debían, por otro lado, poseer una manufactura andaluza.

Vistos los resultados, se evidencia que la figura de la mujer en el cine andaluz en el periodo analizado no se ajusta a los antiguos cánones donde el folclore, la belleza, la simpatía y la locuacidad, unidos a una ausencia de cultura y de ocupación laboral, desembocaba en el papel de cantante o chacha.

Como hemos comentado en varios apartados, la película *Solas* (1999) sirvió como punto de partida hacia un cine donde la mujer era considerada de manera más compleja. La visión de Andalucía fue cambiando a la par que la mujer recuperaba el protagonismo hurtado en el cine español y andaluz. Los nuevos realizadores que aparecen en este siglo se desligan en gran medida de los tópicos, estereotipos y el folclore que ha acompañado a la mujer andaluza en el cine nacional. Hay que observar en dicha película que una de las protagonistas no contiene ningún estereotipo, aunque hay que subrayar que el hecho de estar centrada en problemas de ámbitos marginales, hace que dicha protagonista ostente un bajo nivel cultural y una actividad laboral precaria y de baja especialización.

Estas circunstancias la encontramos también en películas como *Los aires difíciles*, *Fugitivas*, *Eres mi héroe*, *Atún y chocolate*, *Habana blues* o *7 vírgenes*. Se debe, como ya indicamos, al interés de los nuevos realizadores por indagar en contextos donde la marginalidad es una forma de vida. Pero la mujer, salvo excepciones, no aparece como dependiente, inactiva o en un segundo plano con respecto al hombre. De hecho, esto ocurre solo en dos de las seis películas antes mencionadas.

Películas como *Poniente*, *Fugitivas*, *7 vírgenes*, *Los aires difíciles*, *Yo también* o *After*, nos muestra un tipo de mujer transgresora, donde la ternura, la

maternidad o la belleza no son caracteres necesarios y positivos en una mujer, alejándose de lo considerado ideal de mujer que el cine, entre otros medios, ha fomentado. Se impulsa, aun cuando existen roles identificados, la visión crítica de la mujer dependiente, por lo que dichos roles y estereotipos no aparecen de manera gratuita o con la intención de encasillar a la mujer en un determinado ámbito social o laboral, sino como instrumento para denunciar este tipo de prácticas sociales. Un ejemplo es *Atún y chocolate*, que en clave de humor, nos relata la historia de una pareja y de la forma de vivir de una sociedad. No se aprecia ningún rol de autonomía en la mujer, y la protagonista adquiere el estereotipo de *Mater Amabilis* (ama de casa feliz, atenta a su marido y su hijo, y que no aporta nada sustancial), pero la perspectiva crítica que asume el director hace de este personaje femenino repleto de tópicos, una herramienta de denuncia rotunda, porque no nos muestra estas características de la protagonista desde un plano complaciente y propagandístico de lo que debe ser una mujer, sino desde la militancia para el cambio de la imagen de la mujer en la sociedad a través de la denuncia en el cine.

En *El camino de los ingleses*, apreciamos cuatro estereotipos de entre las cinco mujeres que aparecen en la película y que asumen cierto peso en la historia. Por otro lado, observamos que de esas cinco mujeres, solo dos son autónomas. La mujer no aparece en el filme como poseedora de las mejores cualidades, pero hay que contextualizar temporalmente el relato para ser conscientes de que se utilizan estos modelos simplificadores para retratar un tiempo y unas circunstancias muy concretas. No obstante, aun siendo simplistas los caracteres mostrados a priori, el director, por medio del relato, les otorga a los personajes femeninos una dimensión psicológica que los enriquece, suavizando así la percepción estereotipada que pueda tener el público, y haciéndolas más humanas y reales.

El número de protagonistas que hay en las películas analizadas nos da una idea del cambio que se ha producido en este terreno durante el periodo estudiado. Encontramos trece mujeres protagonistas, de un total de catorce películas; prácticamente una protagonista femenina por película. Hay dos películas (*Solas* y *Fugitivas*) donde el peso de la narración es llevado por dos mujeres, y solo en tres

películas la mujer no adquiere el protagonismo en la historia. Este dato es importante, no solo por el cambio de tendencia en cuanto a la mujer como perpetua secundaria y parte del decorado en un filme, sino porque la mayoría de las catorce películas analizadas han sido dirigidas por hombres, en concreto doce. El hombre se muestra así más sensible con respecto a la realidad de la mujer, y se aparta de una actitud paternalista donde se pretende reproducir los modelos androcéntricos dictados por una sociedad machista. Como dato señalar que las películas donde menos estereotipos se detectan y más roles de Autónoma existen son *Fugitivas*, *Solas*, *After* y *El vuelo del tren*, películas dirigidas por hombres.

Para tener un punto de referencia cuantitativo sobre lo comentado en el párrafo anterior, apuntar que durante la década de los noventa se realizaron doce filmes considerados andaluces, según nuestros criterios, de los cuales cinco presentaban a la mujer como protagonista de la historia,<sup>96</sup> suponiendo el 42% del total, frente al 93% que supone el periodo estudiado.

Otra cuestión que nos ha llamado la atención es la imagen que se dibuja sobre la amistad entre mujeres en las películas analizadas. Históricamente en el cine, el apego se ha producido entre hombres, donde la solidaridad y el apoyo eran habituales entre dos o más hombres. La mujer era apartada a una mera comparsa, un episodio o una aventura del protagonista o protagonistas masculinos. Las relaciones de las mujeres entre sí en la pantalla siempre se han mostrado en términos de rivalidad, envidia o celos. La comunicación entre ellas apenas existe y son mostradas como enemigas históricas que pretenden destruirse mutuamente, casi siempre a causa de un hombre.

No se puede decir lo mismo de nuestro corpus de estudio, donde de las catorce películas que lo conforman, en ocho hay relación de amistad o las mujeres se relacionan entre sí. Esto supone el 57% del total, produciéndose un cambio significativo también en este aspecto de la interacción entre mujeres más allá de la inquina. La películas donde hay relaciones de amistad entre mujeres

---

<sup>96</sup> Datos obtenidos en Gómez (2013), ICAA y Andalucía Films Commission.

son: *Solas*, *Fugitivas*, *Poniente*, *Atún y chocolate*, *Habana blues*, *Los aires difíciles*, *Retorno a Hansala* y *El vuelo del tren*.

En *Fugitivas*, la amistad entre una joven marginada y una niña abandonada es el eje en el que gira la narración del filme. Amistad que se va generando progresivamente a través del viaje físico y emocional que emprenden las protagonistas, motivado por la soledad y el desarraigo que soportan los personajes.

En *Poniente*, la protagonista entabla una amistad con una habitante del pueblo al que se desplaza, siendo un apoyo emocional y psicológico importante. Del mismo modo que lo es para la foránea, que encuentra en la protagonista alguien que la escucha y comprende.

En *Retorno a Hansala*, la inmigrante protagonista de la película encuentra en una compañera de trabajo el apoyo y la ayuda, en un entorno que no le pertenece y en el que se siente perdida. Asimismo, cuando se encuentra en su aldea natal, mantiene una relación con las otras mujeres, donde la confianza y la complicidad es lo habitual.

La película *El vuelo del tren* nos muestra la amistad entre mujeres (una vecina, una inmigrante, una mujer a la que se le murió una hija) como esencial para soportar la carga de la protagonista. Las relaciones entre ellas es fundamental para encontrar apoyo, cobertura emocional y el consejo a tiempo.

Como se apuntó al inicio de este apartado, las protagonistas de los filmes analizados no son guapas, según los cánones establecidos; ni la ternura está presente de una forma obligada y estereotipada. Son mujeres con cierto atractivo y sentimientos, pero en ningún momento se cae en el tópico asimilado de belleza arrebatadora y dulzura santificante. Se nos presentan a mujeres “normales”, con perfiles psicológicos atrevidos y complicados, que dudan, se contradicen y aman de una forma humana y no mitificadora ni moralizante. Es el caso de películas como *Solas*, *Poniente*, *Fugitivas*, *El vuelo del tren*, *Habana blues*, *Los aires difíciles*, *Yo, también* o *7 vírgenes*. En esta última el personaje femenino con más peso no es protagonista, pero muestra una madurez y una disposición a decidir

sobre su vida y su futuro, que supera con creces en este aspecto al protagonista masculino de la cinta. En *Los aires difíciles* se nos presenta a una protagonista mujer que encajaría con la “chacha” a la que nos tienen acostumbrados en series de televisión y películas: inculta, dicharachera, protectora, cantarina y con un perfil psicológico bajo o inexistente. Pero en esta película se muestra a esta mujer inculta académicamente, y con una mentalidad trabajada en un contexto rural, como a una persona desinhibida, no prejuiciosa, valiente, activa, que decide y cuyos razonamientos hacen ver lo adelantada que se encuentra con respecto a los cánones establecidos socialmente con respecto a la mujer. Es por ello que aunque parecía ser una candidata ideal a priori (su delantal, su escoba, cocinando, etc.), no contiene ningún estereotipo de los contemplados para este trabajo, ni presenta un rol Dependiente, como se puede observar en la ficha de análisis de la película. Porque su “incultura”, heredada por sus circunstancias vitales, es solo una anécdota que incluso enriquece el universo personal de la protagonista, que se aleja de la imagen tradicional que el cine ha mostrado de una mujer siempre dependiente de las decisiones del hombre.

Al término del análisis que pretendía detectar, a través de los estereotipos y roles, los modelos de mujer propuestos en las distintas películas, no hemos podido obviar el incluir en este apartado el Test de Bechdel, un método dado a conocer por la autora norteamericana de cómics Alison Bechdel. En una de sus tiras cómicas titulada *The Rule* (La Regla), la autora propone evaluar la diferencia de género en el cine por medio de un test que plantea tres ítems para determinar la importancia de la mujer en una película, así como su relevancia dentro del universo narrativo propuesto por los autores. Los requisitos para superar dicho test son:



1. Que en el filme aparezcan al menos dos mujeres.
2. Que dichas mujeres mantengan un diálogo entre ellas en un momento dado del relato.
3. Que en la mencionada conversación aborden un asunto que no esté relacionado con un hombre.



Tira cómica *The Rule* (1986), de Alison Bechdel, donde se expresan los requisitos del *Test de Bechdel*.

Una vez realizado el test sobre nuestro cuerpo de estudio, observamos que existe un empate entre las películas que pueden ser consideradas machistas, según esta prueba, y las que no. Empate técnico que no deja en mal lugar al cine andaluz realizado por profesionales andaluces, más allá de consideraciones territoriales, políticas, temáticas o de identidad.

En las dos películas realizadas por una mujer, *Poniente* (2002) y *Retorno a Hansala* (2008), (Chus Gutiérrez en los dos casos), el test da como resultado que la película cumple con los requisitos para no ser considerada machista. De modo que restan doce filmes dirigidos por hombres, de los que cinco superan la prueba y siete no. Si lo reflejamos en términos porcentuales, el 52% de los filmes realizados por hombres son machistas, frente a un 42% que no lo son.

Datos que nos confirman que el camino emprendido es el correcto, pero que aún queda mucho por recorrer para equiparar la imagen, la presencia y el protagonismo de la mujer a la ostentada históricamente por el hombre.



Gráfico 10: **Resultados del Test Bechdel obtenido sobre nuestro corpus de estudio.** Fuente: Elaboración propia.

Entre las líneas de investigación que se podrían emprender en el futuro, proponemos el trato formal de los directores y directoras a la hora de estructurar sus obras desde esta perspectiva cuando la mujer aparece en la escena. Cómo utilizan el color, el plano, la música, el montaje, los movimientos de cámara, las angulaciones, etc.; en definitiva, todo el aparato expresivo del que disponen para crear un mensaje, un significado que dota de cierta personalidad a la mujer en la pantalla. Lo manifiesto se torna latente a través de esos recursos que condicionan y contextualizan a la mujer en un determinado momento y situación. En este trabajo se han tenido en cuenta, en el apartado de análisis, estos elementos como constitutivos y portadores de significado unidos a otros factores, pero no se han considerado dichos dispositivos de manera aislada como se plantea en esta primera propuesta.

Por otro lado, sería interesante realizar, cuando alcancemos el año 2020, otro estudio en la misma línea que éste, para comprobar cuál es la tendencia que se ha seguido con respecto a la imagen de la mujer en el cine andaluz en la segunda década del siglo XXI. Habida cuenta de que nuestro estudio acaba en 2010, cuando la crisis económica que vivimos comienza a mostrarse de forma más evidente, influyendo en todos los ámbitos y, cómo no, en el cinematográfico.

¿Esta situación de crisis ha influido de alguna forma en el modelo de mujer representado? ¿La llegada al poder, en 2011, de un Gobierno conservador, unido a dicha crisis, ha influido negativamente en la imagen de la mujer en el cine andaluz? Señalemos que al anterior Gobierno socialista se le recuerda como impulsor de medidas sociales, entre las que se encuentran la Ley Orgánica 3/2007 para la igualdad efectiva de mujeres y hombres o la Ley 13/2005 que modificaba el código civil en materia del derecho a contraer matrimonio a personas del mismo sexo, que el grupo popular recurrió ante El Constitucional. También supuso un impulso en materia sobre la mujer en todos los ámbitos.

Es por ello que proponemos esta línea de investigación que desvele cómo la crisis económica y el cambio de Gobierno ha podido influir, o no, en la percepción de la mujer a través del cine hecho por andaluces.

Otra posible investigación, a raíz de la diferencia observada entre el número de películas que realizan directoras y directores andaluces, sería la de estudiar las causas que llevan a esta situación en el contexto andaluz. De los 47 filmes de los que consta nuestro universo, 41 están dirigidos por hombres y 6 por mujeres, suponiendo el 87% del total los realizados por éstos, frente al 13% llevados a cabo por realizadoras.

Con respecto al *corpus* de estudio, 12 están dirigidas por hombres, frente a las 2 realizadas por una mujer (la realizadora en los dos casos es Chus Gutiérrez).

Esta brecha notable nos desvela una realidad que continúa soportando la mujer en el ámbito del audiovisual. Produce, además de una situación de injusticia, que la mayoría de las películas posean un punto de vista masculino, lo que se traduce, por muy crítica e imparcial que sea esa mirada, que el cine que consumimos, con el que nos emocionamos, con el que asumimos nuevos aprendizajes, esté elaborado, en España, en un porcentaje del 95%<sup>97</sup> por hombres. Esta circunstancia nos sustrae de conocer el universo femenino, su punto de vista, su forma de entender las relaciones sociales en todos sus ámbitos. Por otro lado, suprime la posibilidad de que la mujer pueda, en igualdad de oportunidades, dedicarse a crear sus mundos a través de la magia del cine.

Por ello sería interesante desvelar cuáles son los mecanismos sociales, económicos, culturales, políticos que hacen posible esta realidad sobre la ausencia de la mujer en el audiovisual y las consecuencias que conlleva, socialmente, esta invisibilidad de esta otra mirada que supone más de la mitad de la población.

---

<sup>97</sup> Según datos del año 2006 en el Boletín Informativo de Cine. Año 2006. Ministerio de Cultura.



# 6. Conclusiones



Después de los resultados obtenidos en el análisis de contenido, y ateniéndonos a los objetivos e hipótesis propuestos en la presente Tesis Doctoral, hemos llegado a las siguientes conclusiones:

1. Se ha observado y constatado a la luz de los resultados, cómo el cine andaluz, entendido como aquel que está elaborado por andaluces, durante el periodo analizado, ha dotado a la mujer de un protagonismo que queda patente según las cifras recogidas en el apartado de resultados. Protagonismo, como se indicó en su momento, que supone ser el eje de la acción, siendo el núcleo del relato y sujeto imprescindible para que la historia avance, por medio de mostrar sus experiencias vitales y proponer como modelo su recorrido vital, como patrón o como *leitmotiv* de lo que se cuenta. Es por ello que este personaje contará con un arco más extenso de actuaciones en una variedad importante de escenarios y en situaciones distintas. Todas estas circunstancias se han constatado en trece personajes de las catorce películas estudiadas, confirmando que el cine realizado en este periodo ha dotado a la mujer de mayor protagonismo.
2. Se han identificado los estereotipos y roles contenidos en las escenas analizadas, observando que de los 21 estereotipos tomados como referencia, solo se han detectado 11. Estas cantidades nos llevan a la conclusión de que el estereotipo, aun estando presente, no supone un porcentaje alarmante. A esto hay que añadir que el uso que se da al estereotipo es crítico, mostrándolo en la mayoría de los casos como recurso de denuncia de las situaciones que viven la mujer en determinados contextos. Algo similar se concluye de los roles establecidos, donde la mujer autónoma (17) es inferior frente a la dependiente y objeto sexual (21), yendo unido estos últimos a los perfiles estereotipados y en los que la mujer no ejercía el protagonismo, y eran utilizadas como toque de atención a una realidad social.
3. Los modelos de mujeres que se extraen después del análisis son básicamente dos. Por un lado una mujer independiente, decidida,



desinhibida, fuerte, madura, inteligente, segura y activa. Una mujer, en definitiva, que se aleja del modelo impuesto y aceptado socialmente, que lucha por su espacio y donde el hombre no es el centro de su universo. Por otro, se muestra a una mujer sumisa, débil, coqueta, calculadora, interesada, protectora o frívola. Solo dos protagonistas de las existentes en las películas observadas se adecuan a este modelo, precisamente en películas con un fuerte componente crítico, siendo el resto secundarias en la trama principal.

4. Se concluye que el cine andaluz, en estos once años recorridos, ha creado una imagen de la mujer renovada, siendo causa de ruptura con los modelos anteriores que se han representado a lo largo de la historia del cine en España. Se valida así la hipótesis de partida de nuestro trabajo de investigación.
5. También se llega a la conclusión de que existe un aumento de mujeres protagonistas en el periodo estudiado, tomando como referencia temporal la década de los noventa, donde este dato fue inferior, como se explica en el apartado Discusión de Resultados. Validándose, por tanto, la primera subhipótesis planteada.
6. A pesar de que un porcentaje muy alto de las películas analizadas están dirigidas por hombres, no se aprecia un aumento o mantenimiento de los roles como herramienta de perpetuación de la sociedad patriarcal. Extrayendo la conclusión de que la visión que el hombre-director proyecta de la mujer en la pantalla no se corresponde con la acostumbrada. Se valida, así, la segunda subhipótesis esbozada.
7. Se concluye que los estereotipos y roles detectados se dirigen a retratar un contexto determinado, sin ánimo de hacer apología de ellos, sino de utilizarlos como vía para erradicar y denunciar dichos comportamientos, actitudes y creencias simplificadas. Es válida, de esta forma, la tercera subhipótesis planteada.
8. El modelo de mujer que se nos proyecta es positivo, suponiendo este extremo una quiebra con respecto a modelos establecidos y contruidos atávicamente. Incidir que aun cuando esos modelos son negativos o

recurrentes, se trata de desvelar o desenmascarar una situación injusta, aceptada y establecida a través del tiempo, por medio de las herramientas propagandísticas que utiliza el poder para perpetuar ciertas “costumbres o tradiciones”. Es válida por tanto la cuarta subhipótesis propuesta.



# 7. Fuentes



ADORNO, T.W., et al., *La personalidad autoritaria*. Buenos Aires, Proyección, 1965.

AGEL, H., *Le cinéma*. Casterman, Toumai-Paris, 1955.

AGUILAR, C., *Guía del cine*. Cátedra, Madrid, 2004.

AGUILAR, P., "Papeles e imágenes de mujeres en la ficción audiovisual. Un ejemplo positivo". En *Temas*, Comunicar 11, (pp. 70-75), 1998.

AGUILAR, P., *Manual del espectador inteligente*. Madrid, Fundamentos, 1986.

AGUILAR, P., *Mujer, amor y sexo en el cine español de los '90*. Madrid, Editorial Fundamentos, 1998.

AGUIRRE, A., (Ed.), *Psicología de la adolescencia*. Barcelona, Marcombo, 1994.

ALLPORT, G.W., *La naturaleza del prejuicio*. Buenos Aires, Eudeba, 1971.

ALTHUSSER, L., "Ideología y aparatos ideológicos de Estado". En *Ensayos*, Barcelona, Laia, 1978.

ÁLVAREZ, J.J., Investigación cuantitativa/Investigación cualitativa: ¿Una falsa disyuntiva?. En, T.D. Cook y Ch. S. Reichardt (Eds.) *Métodos cualitativos y cuantitativos en investigación evaluativa* (pp. 9-23). Morata. Madrid, 1986.

ALVIRA, P., "La perspectiva cualitativa y cuantitativa en las investigaciones sociales". En, *Estudios de Psicología*, II, 1982. (pp. 34-36).

ANGUERA, M<sup>a</sup> T., Posibilidades de la metodología cualitativa vs. cuantitativa. En, *Revista reinvestigación Educativa*, 1985. 3 (6), pp. 127-144.

ANGUERA, M<sup>a</sup> T., "La investigación cualitativa". En, *Educación* n<sup>o</sup> 10, pp. 23-50. Universidad Autónoma de Barcelona, 1986.

ANGUERA, M<sup>a</sup> T., "Recogida de datos cualitativos". En M.T. Anguera, J. Arnau, M. Ato, M.R. Martínez, J. Pascual y G. Vallejo. *Métodos de investigación en Psicología Síntesis*. Madrid. pp. 523-547, 1995.

ARESTE, *Arrinconando estereotipos en los medios de comunicación y en la publicidad*. Madrid, Dirección General de la Mujer, 2003.

ARNHEIM, R., *Cine Arte y percepción visual*, Alianza Editorial, Col. Alianza Forma, Barcelona, 1997.

ARNHEIM, R., *El cine como arte*. Editorial Paidós, Col. Comunicación, Barcelona, 1996.

ARONSON, E., *El animal social*. Madrid, Alianza Editorial, 2002.

ARRANZ, F. (dir.), *Cine y género en España. Una investigación empírica*. Madrid, Cátedra, 2010.

ARRANZ, F.; ROQUERO, E.; AGUILAR, P.; PARDO, P.; RILOVA, B. y ÁLVAREZ, O., *La situación de la mujeres y los hombres en el audiovisual español: Estudio sociológico y legislativo*. Madrid, Universidad Complutense, 2006.

ASHMORE, R. Y DEL BOCA, F.K., "Conceptual approaches to stereotypes and stereotyping". En D.L. Hamilton (ed), *Cognitive processes in stereotyping and intergroup behavior*. Hillsdale: L. Erlbaum, 1981.

ASKEW, S., y ROSS, C., *Los chicos no lloran. El sexismo en la educación*. Barcelona, Paidós, 1991.

AUMONT, J. y MICHEL, M., *Análisis del film*. Barcelona, Paidós, 1990.

AUMONT, J., BERGALA, A., MARIE, M., VERNET, M., *Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*. Ed. Paidós. Barcelona, 1996.

BALLESTEROS GARCÍA, R.M. Y VERA BALANZA M.T. (coord.), *Mujeres y medios de comunicación. Imágenes, mensajes y discursos*. Málaga, Atenea, 2005.

BANKS, M., *Los datos visuales en investigación Cualitativa*. Ediciones Morata. Madrid, 2010.

BEAUVOIR, S., *El segundo sexo*. Madrid, Cátedra, 2005.

BECKER, H.; GEER, B., Participant observation and interviewing: A comparison. En, W.J. Filstead (Ed.), *Qualitative Methodology*, pp. 133-142. Markham. Chicago, 1970.

BENGOCHEA M., (et.al.). "Representación, estereotipos y roles de género". En *infancia, televisión y género. Argumentos para la elaboración de una guía de contenidos no sexistas para la programación infantil de televisión*. IORTV (RTVE) e Instituto de la Mujer (MTAS), 2005.

BENHABIB, S. Y CORNELLA, D., *Teoría feminista y teoría crítica*. Valencia, Edicions Alfons el Magnanim, Institució Valenciana d'Estudis i Investigació, 1986.

BERGER, P. Y LUCKMANN, T., *la construcción social de la realidad*. Buenos Aires, Amorrortu, 1979.

BERNARDEZ, A.; GARCÍA, I. y GONZÁLEZ, S.; *Violencia de género en el cine español*. Madrid, editorial Complutense, 2008.

BOURDIEU, P., *La dominación masculina*. Barcelona, Anagrama, 1998.

BRISSET, D.E., *Los mensajes audiovisuales*. UMA, Málaga, 1996.

BRISSET, D.E., *Análisis fílmico y audiovisual*. Barcelona, Editorial UOC, 2011.

BUENDÍA, L.; COLÁS, M.P.; HERNÁNDEZ F., *Métodos de investigación en psicopedagogía*. Mc Graw-Hill. Madrid, 1998.

BURCH, N., *El tragaluz del infinito*. Madrid, Cátedra, 1987.

BURCH, N., *Praxis dei cine*. Editorial Fundamentos. Col. Arte, Barcelona, 1970

BUTLER, J., *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del cuerpo*. Buenos Aires, Paidós, 2002.

CABELLO FERNÁNDEZ-DELGADO, F. y TERUEL RODRÍGUEZ, L. "La pervivencia del estereotipo andaluz como reclamo para la audiencia: andaluces en la telerrealidad", en CARCELÉN GARCÍA, S.; RODRÍGUEZ WANGÜEMERT, C. Y VILLAGRA GARCÍA, N. (eds.), *Propuestas para una comunicación de calidad: Contenidos, efectos y formación*. Madrid, Edipo, 2006.



CAPARRÓS LERA, J.M., *Historia crítica del cine español (Desde 1987 hasta hoy)*. Ariel Historia, Barcelona, 1999.

CARMONA, R., *Cómo se comenta un texto fílmico*. Cátedra. Madrid, 2002.

CARMONA, R., *Cómo se comenta un texto fílmico*. Madrid, Cátedra, 1996.

CASETTI, F. Y DI CHIO, F., *Análisis de la televisión. Instrumentos, métodos y prácticas de investigación*. Barcelona, Paidós, 1999.

CASETTI, F., *Teorías del cine*. Madrid, Cátedra, 2000.

CASETTI, F., y DI CHIO, F., *Cómo analizar un film*. Editorial Paidós, Barcelona, 2002.

CASTEJÓN LEORZA, M., “Mujeres y cine. Las fuentes cinematográficas para el avance de la historia de las mujeres”. En Berceo, Nº 147, pp. 307-327, 2004.

CASTEJÓN LEORZA, M., *Feminidades y masculinidades en el cine español de la democracia (1975-2000). Rupturas, Conflictos y Resistencias*. Tesis doctoral. Salamanca, USAL, 2013.

CASTEJÓN LEORZA, M., *Fotogramas de género. Representación de feminidades y masculinidades en el cine español (1977-1989)*. Logroño, Editorial Siníndice, 2013.

CASTRO DE PAZ; J.L., “Conflictos y continuidades. Los turbios años cuarenta (1939-1950)”. En Castro de Paz, Pérez Perucha y Zunzunegui (eds.): *La nueva memoria, historia(s) del cine español (1939-2000)*. A Coruña, Vía Láctea, 2005.

CASTRO GARCÍA, A., *La representación de la mujer en el cine español de la transición (1973-1982)*. Oviedo, KRK, 2009.

CEULEMANS M., Y FAUCONNIER, G., *Imagen, papel y condición de la mujer en los medios de comunicación social. Compilación y análisis de los documentos de investigación. Estudios y Documentos de Comunicación Social, nº 84*. París, UNESCO, 1981.

COHEN-SEAT, G., *Essai sur les principes d'une philosophie du cinéma*. Presses

Universitaires de France, Paris, 1958.

COLAIZZI, G. (ed.), *Feminismo y teoría fílmica*. Valencia, Colección Eutopías/Mayor, 1995.

COLAIZZI, G., “El acto cinematográfico: Género y texto fílmico”. En *LECTORA*, Valencia, núm. 7, (pp. 5-13), 2001.

DE ANDRÉS, S., *Estereotipos de género en la publicidad de la Segunda República Española. Crónica y Blanco y Negro*. Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2002.

DE BEAUVOIR, S., *El segundo sexo*. Madrid, Cátedra, 2005.

DE LAURETIS, T. *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film and Fiction*, London, Macmillan Press, 1989.

DE LAURETIS, T., *Alicia ya no*. Madrid, Cátedra, 1992.

DE LAURETIS, T.; HEATH, S. (eds.). *The cinemática Apparatus*. Londres, Macmillan, 1980.

DE MIGUEL, C.; OLABARRI, E. e ITUARTE, L., *La identidad de género en la imagen fílmica*. Bilbao, Servicio Editorial del País Vasco, 2004.

DEBORD, G., *La sociedad del espectáculo*. Valencia, Pre-textos, 2002.

DEL RÍO, R., “Prejuicio y estereotipo”. En *Pedagogía de la diversidad*, Tema 3, Iborra. En <http://eduso.files.wordpress.com/2008/06/tema-32-diversidad.pdf>

DELGADO, J. F., *Andalucía y el cine, del 75 al 92*. Sevilla, El carro de la Nieve, 1991.

DOLLARD, J., et al., *Frustration and agresión*. New Haven, Yale University Press, 1939.

DONAPETRY CAMACHO, M., *Toda ojos*. Oviedo, KRK Ediciones, 2001.

DONDIS, A., *La sintaxis de la imagen*. Gustavo Gil, Barcelona, 1997.

DOUGLAS, J. D., *Investigative social research. Individual and team field research*. Sage. Beverly Hills, 1976.

EPSTEIN, J., *Le cinéma du diable*. Jacques Melot, Paris, 1947.

FERNÁNDEZ DÍEZ, F., *Manual básico de lenguaje y narrativa audiovisual*. Editorial Paidós, Col. Papeles de Comunicación, Barcelona, 1999.

FERNÁNDEZ, J., El posible ámbito de la generología. En J. FERNÁNDEZ (Ed.), *Género y sociedad* (pp. 19-40), Madrid, Pirámide, 1998.

FERNÁNDEZ, J., *Varones y mujeres: Semejanzas y diferencias de la doble realidad del sexo y el género*. Madrid, Pirámide, 1996.

FLICK, U., *Introducción a la investigación cualitativa*. Ediciones Morata. Madrid, 2007.

Fontcuberta, Joan: *El beso de Judas, Fotografía y verdad*. Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1997.

FRANCISCO, ISRAEL DE; PLANES PEDREÑO, J. A.; PÉREZ ROMERO, E. (ed.) [et al.] *la mujer en el cine español*. Madrid, Arkadín Editores, 2010.

GARCÍA DE LA FUENTE, O., *Metodología de la investigación científica*. Madrid, Ediciones Cees, 1994.

GARCÍA JIMÉNEZ, J., *Narrativa audiovisual*. Editorial Cátedra, Madrid, 1996.

GARRO, O., “Aprender a mirar: la mujer como sujeto activo de la representación”. En *La Ventana*, núm. 33, (pp. 302-320), 2011.

GIL, J., *Análisis de datos cualitativos. Aplicaciones a la investigación cualitativa*. P.P.U. Barcelona, 1994.

GILA, J. y GUIL, A., “La mujer actual en los medios: estereotipos cinematográficos”. En *Temas, Comunicar* 12, (pp. 89-93), 1999.

GOMBRICH, E.H., *La imagen y el ojo. Nuevos estudios sobre psicología de la representación pictórica*. Debate, Madrid, 2000.

GOMBRICH, E.H., *Los usos de las Imágenes. Estudios sobre la función social del arte y la comunicación visual*. Editorial Debate, Madrid, 2003

GUARINOS, V., Mujer y cine. En F. Loscertales y T. Núñez (Eds.). *Los medios de comunicación con mirada de género* (pp. 103-120). Sevilla, Instituto Andaluz de la Mujer, 2008.

GUBERN, R., *El cine sonoro en la II República (1929-1936)*. Barcelona, Lumen, 1977.

HESS, B., and MARX, M., *Analyzing gender: a handbook os social science research*. California, SAGE, 1987.

HUELIN ROCA, E., *La imagen de la mujer en el cine español (1939-1955)*. Barcelona, Universidad de Barcelona, 2004.

HUICI, C. y MORALES, J.F., (Coords), *Psicología Socia*. Madrid, Mc Graw Hill, 1999.

HYDE, J. *Psicología de la mujer. La otra mitad de la experiencia humana*. Madrid, Morata, 1995.

IGLESIAS, N., "Reconstruyendo lo femenino: identidades de género y recepción cinematográfica". En *Frontera Norte*, vol. 9, núm. 18, 1997.

JIMÉNEZ, R.M. y VIGARA, A.M., (eds.) *Género, sexo y discurso*. Madrid, Laberinto, 2002.

JOHNSTON, C., (ed.), 1973, *Notes of woman´s Cinema*, Londres, SEFT, 1975

JORDAN,B. y MORGAN-TAMOSUNAS, R., *Contemporary Spanish Cinema*. Manchester y Nueva York, University Press, 1998.

KAPLAN, E., *Las mujeres y el cine. A ambos lado de la cámara*. Madrid, Ediciones Cátedra, Universitat de València, Instituto de la Mujer, 1998.

KHUN, A., *Cine de mujeres. Feminismo y cine*. Madrid, Cátedra, 1991.

KRACAUER, S., *Teoría del cine. La redención de la realidad física*. Editorial

Paidós, Col. Comunicación Cine, Barcelona, 1989.

KRIPPENDORF, K., *Content analysis. An introduction to its methodology*. Sage. Beverly Hills, 1980.

LEY 12/2007, 26 de noviembre, para la promoción de la igualdad de género en Andalucía.

LÓPEZ, P., "Representación, estereotipos y roles de género en la programación infantil". En *Infancia, televisión y género. Guía para la elaboración de contenidos no sexistas en programas infantiles de televisión*. Madrid, IORTVE e Instituto de la Mujer, 2005.

LYNCH, K., *La imagen de la ciudad*. Gustavo Gili, Barcelona, 2000.

MARTÍN CASARES, A., *Antropología del género. Culturas, mitos y estereotipos sexuales*. Madrid, Cátedra, 2006.

MARTÍN GAITE, C., *Usos amorosos en la posguerra española*. Barcelona, Anagrama, 1987.

MARTÍN, M., *El lenguaje del cine*. Editorial Gedisa, Barcelona, 2002.

MATTELART, M., *Mujeres e industrias culturales*. Barcelona, Anagrama, 1982.

MENÉNDEZ, M<sup>a</sup> I., *Discursos de ficción y construcción de la identidad de género en televisión*. Palma de Mallorca, Universitat de les Illes Balears, 2008.

MENÉNDEZ, M<sup>a</sup> I., *El zapato de cenicienta. El cuento de hadas del discurso mediático*. Oviedo, Trabe, 2006.

METZ, C., "El cine ¿lengua o lenguaje?". En *Communications*, núm. 3, Ed. Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires: pp. 55-145. 1965.

METZ, C., *Ensayos sobre la significación en el cine*. Buenos Aires, 1972.

MEZT, C., *Lenguaje y cine*. Editorial Planeta, Barcelona, 1973.

MIGUEL, CASILDA DE; OLABARRI, ELENA; IRUARTE, LEIRE. La identidad de género en la imagen fílmica. Bilbao, Servicio Editorial de la Universidad del País vasco, 2004.

MILES, M .B. & HUBERMAN, A.M., *Qualitative data analysis. A sourcebook*

MITRY, J., *La semiología en tela de juicio (cine y lenguaje)*. Akal, Col. Comunicación, Madrid, 1990.

MORAGAS SPÁ, M., *Teorías de la comunicación. Investigación sobre medios en América y Europa*. Barcelona, Gustavo Gili, 1990.

MULVEY, L., *Visual and Other Pleasures*. Bloomington, Indiana University Press, 1989.

MUÑOZ, B., “Transmisión de valores sexistas a través de los medios de comunicación. La nueva reestructuración de los roles sociales en los mass-media”. En RINCÓN, A., *El reflejo de la diversidad a través de los medios de comunicación y de la publicidad*. Vitoria, Emakunde/Instituto Vasco de la Mujer, 1997.

MUÑOZ, B., *Medios de comunicación, mujeres y cambio cultural*. Madrid, Servicio de Documentación y Publicaciones de la Comunidad Autónoma, 2001.

NASH, M., *Mujer, familia y trabajo en España, 1875-1936*. Barcelona, Anthropos, 1983.

NOËLLE-NEUMANN, E., *La espiral del silencio: Opinión pública: nuestra piel social*. Barcelona, Paidós, 1995.

*of new methods*. Sage. Beverly Hills, 1984.

PALACIO, M., Vivir en Sevilla. En Pérez Perucha, Julio (ed.). *Antología crítica del cine español (1906-1995)*, Madrid, Cátedra-Filmoteca Española, 1999.

PARDO BAZÁN, E., *La mujer española y otros escritos*. Madrid, Cátedra, 1999.

PASTOR, R. y MARTÍNEZ-BENLLOCH, L., "Roles de género: aspectos psicológicos de las relaciones entre sexos". En *Investigaciones psicológicas*, Nº 9, 1991, pp. 117-143.

PATTON, M.Q., *Qualitative evaluation methods*. Sage. Beverly Hills, 1980

PENLEY, C., *Feminism and film theory*. New York, Routledge, 1998.

PÉREZ, P. y HERNÁNDEZ, J., "Esperanzas, compromisos y desencantos. El cine durante la Transición española (1973-1983)", en Castro de Paz, J.L., Pérez perucha, J. y Zunzunegui, S. (eds.) (2005): *La nueva memoria, historia(s) del cine español (1939-2000)*, Perillo-Oleiros ( A Coruña), Vía Láctea, 2005.

PERKINS, V.F., *El lenguaje del cine*. Editorial Fundamentos, Madrid, 1976.

PEZZELLA, M., *Estetica del cinema*. Società Editrice il Mulino, Bologna, 2001.

RAE: *Diccionario de la Lengua Española*. 21 edición, Espasa-Calpe, Madrid, 1992.

RAMÍREZ, G.; PIEDRA, J.; RIES, F. y RODRÍGUEZ, A., "Estereotipos y roles sociales de la mujer en el cine de género deportivo". En *Teoría de la educación. Educación y cultura en la sociedad de la información*, vol. 12, núm. 2, (pp. 82-194), Salamanca, Universidad de Salamanca, 2011.

RINCÓN, A. (coord.). *El reflejo de la diversidad a través de los medios de comunicación y de la publicidad*. Victoria-Gasteiz, Emakunde/Instituto Vasco de la Mujer, 1997.

RIVIÉRE, M., *El mundo según las mujeres*. Madrid, Aguilar, 2000.

RÓDENAS PALLARÉS, J. M., *La comunicación cinematográfica*, Diputación Provincial de Badajoz, 2000.

RODRIGO ALSINA, M., *Teorías de la comunicación. Ámbitos, métodos y perspectivas*. Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, Servei de Publicacions, 2001.

RODRÍGUEZ , C., Nociones y destrezas básicas sobre el análisis de datos cualitativos. Ponencia en el Seminario Internacional: *El proceso de investigación en educación, algunos elementos clave*. Santo Domingo, 29-30 de Agosto, 2003, Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales.

RODRÍGUEZ FUENTES, C., *Las actrices en el cine español de los cuarenta*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2001.

ROMAGUERA I RAMIÓ, J., *El lenguaje cinematográfico*. Gramática, géneros, estilos y materiales, Ediciones de la Torre, Madrid, 1991.

ROMANO GARCÍA V., (dir) *Líneas actuales de investigación sobre mujer y medios de comunicación. Análisis y repertorio bibliográfico*. Madrid, Instituto de la Mujer, 1994.

ROSENGREN, k. E. (Ed.), *Advances in content analysis*. Sage. Beverly Hills, 1981.

RUIZ MUÑOZ, M J. y SÁNCHEZ ALARCÓN, I., *La imagen de la mujer andaluza en el cine español*. Sevilla, Centro de Estudios Andaluces, 2008.

RUIZ MUÑOZ, M.J., "Argumentos, personajes y escenarios para la reelaboración de la imagen de Andalucía en el cine (1975-2006)". En *Palabra Clave*, Vol. 11 Nº 1. pp. 123-139, 2008.

RUIZ MUÑOZ, M.J., "Las secuelas de los tópicos folclóricos del cine español. Un diagnóstico de los formatos de entretenimiento televisivos". En *Ámbitos. Revista Internacional de Comunicación*, Vol. 19, pp. 183-196, 2010.

SANCHEZ-BIOSCA, V., *El montaje cinematográfico*, Editorial Paidós, Col. Comunicación Cine, Barcelona, 1996.

SÁNCHEZ, I., *Construcción de la imagen femenina en las series de animación televisivas. Estudio cualitativo y cuantitativo sobre la representación y el concepto de la mujer en niños pre-adolescentes*. Tesis doctoral. Sevilla. Universidad de Sevilla. 2012.



- SANGRO, P. Y Plaza, J., *La representación de las mujeres en el cine y la televisión contemporáneos*, Barcelona, Laertes, 2010.
- SAU, V., *Diccionario ideológico feminista*. Barcelona, Icaria, 3ª edición, 2000.
- SCOTT, J., "Una categoría útil para el análisis histórico". En LAMAS, m., (coord..) *El Género: la construcción cultural de la diferencia sexual*. México, PUEG, 1996.
- SHERIF, M. Y SHERIF, C., *Social Psychology*. New York, Harper-Inter, 1969
- SIERRA BRAVO, R., *Técnicas de investigación social. Teorías y Ejercicios*. Madrid, Thompson, 2003.
- SPRADLEY, J. P., *Participant Observation*. Rinehart & Winston. New York, 1980.
- STAKE, R. E., *Investigación con estudio de casos*. Morata. Madrid, 1998.
- SUÁREZ, J.C., "Estereotipos de la mujer en la comunicación". En NODO50, *Mujeres en Red*, 2007.
- SUÁREZ, J.C., *La mujer construida. Comunicación e identidad femenina*. Sevilla, Editorial MAD, Eduforma, 2006.
- SUNYER HOMBRAVELLA, M., *Algunos techos de cristal que actúan como límite en el horizonte profesional de la mujer en el cine de Hollywood*. Universidad Pompeu Fabra, 2012.
- TAJFEL, H. (ed.), *Differentiation between social groups: Studies in the social psychology of intergroup relations*. Londres, Academic Press, 1978.
- TESINOS SOUDRY, P.; POZA PÉREZ. A.; RUIZ MUÑOZ, M. J. y TERUEL RODRÍGUEZ, L., "La recreación de los estereotipos cinematográficos, un condicionante de las mentalidades: el caso de la mujer andaluza en el cine español". En BRRANQUERO TEXEIRA, E. y PRIETO BORREGO, L. (Coords.), *Mujeres en la contemporaneidad: educación, cultura, imagen*. Málaga, Universidad de Málaga, (pp. 91-125), 2000.
- TORA TORTOSA, E., *Desarrollo cognoscitivo y comprensión cinematográfica*. Instituto Nacional de Publicidad, Madrid, 1976.

TOUS, A. y SIMELIO, N., *El papel de la mujer en las series de ficción vascas y catalanas*. Ponencia presentada en la 2ª Jornadas sobre Mujeres y Medios de Comunicación. Facultad de CCSS y de la Comunicación. Bikaia, España. 2013, abril.

TRENZADO ROMERO, M., “La construcción de la identidad andaluza y la cultura de masas: el caso del cine andaluz”. En *Revista de Estudios Regionales*, nº 58, pp. 185-207, 2000.

UTRERA MACÍAS, R., *Las rutas del cine en Andalucía*. Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2005.

VILLAFANE, J. y MÍNGUEZ, N., *Principios de teoría general de la imagen*. Ediciones Pirámide. Col. Medios, Madrid, 2002.

ZECCHI, B., “Mujer y cine: estudio panorámico de éxitos y paradojas”, en Cruz, J. y Zecchi, B. (eds.): *la mujer en la España actual ¿Evolución o involución?* Barcelona, Icaria, 2004

ZECCHI, B., *Desenfocadas. Cineastas españolas y discurso de género*. Barcelona, Icaria, 2014.

ZUBIAUR, F.J., *Historia del cine y de otros medios audiovisuales*. Eunsa, Navarra, 1999.

ZUNZUNEGUI, S., *Pensar la imagen*. Cátedra, Madrid, 2003.



# 8. Anexos



## 8.1. Fichas Películas del Corpus de Estudio<sup>98</sup>

### 0. SOLAS

- **Dirigida por:** Benito Zambrano , 1999
- **Calificación:** NO RECOMENDADA MENORES DE SIETE AÑOS
- **Nacionalidad:** ESPAÑOLA
- **Países participantes:**  
ESPAÑA
- **Género :** Drama
- **Fecha de estreno :** 4 de marzo de 1999
- **Premios :** Premios Goya 2000.
- **Producción e Intérpretes**
- **Productora:**  
MAESTRANZA FILMS, SL
- **Con la participación de:** VÍA DIGITAL  
CANAL SUR
- **Intérpretes:** María Galiana (Madre.) , Ana Fernández (María.) , Carlos Alvarez-Novoa (Vecino.) , Antonio Dechent (Médico.) , Paco de Osca (Padre.) , Juan Fernández (Juan.) , Miguel Alcívar (EL Gordo.) , Pilar Sánchez (Limpiadora.) , Concha Galán (Limpiadora.) , Paco Tous (Socio de Juan.) , Rosario Lara (Jefa de limpieza.) , Pepa Faraco (Cajera.) , Estrella Távora (Enfermera.) , José Manuel Seda (Vigilante.) , Magdalena Barbero (Mujer enfermo.) , Sebastián Haro (Enfermo.) , Práxedes Nieto (Carnicero.) , Manolo Linares (Invidente.) , Pilar Romero (Enfermera 2.) , Gloria de Jesús (Madre autobús.) , Benito Cordero (Enfermo autobús.) , María Alfonsa Rosso (Vieja del carro.) , Rosario Pardo (Aistente social.) , Milagrosa Lozano (Mujer Centro Social.) , Mariana Cordero (Mujer Centro Social.) , Ana Aguilar (Mujer Centro Social.) , Maica Sánchez Caballero (Telefonista.) , Miguel A. Martos (Ligón.) , Federico Rivelott (Habitual bar.) , Talco (El perro Aquiles.)
- **Datos de Distribución**
- **Totales**  
**Espectadores:** 945.170  
**Recaudación:** 3.676.107,47
- **Por distribuidora**  
**Empresa distribuidora:** NIRVANA FILMS S.A.  
**Fecha de autorización:** 4 de marzo de 1999  
**Espectadores:** 945.170  
**Recaudación:** 3.676.107,47 €
- **Datos de Distribución de Video - DVD**
- **Por distribuidora**  
**Distribuidora:** SOCIEDAD GENERAL DE DERECHOS AUDIOVISUALES S.A.

<sup>98</sup> Fuente: Ministerio de Cultura

**Calificación:** NO RECOMENDADA MENORES DE SIETE AÑOS

**Fecha de calificación:** 5 de enero de 2000

**Caducidad de los derechos:** 4 de febrero de 2005

- **Ficha técnica**

- **Productor:** Antonio P. Pérez
- **Director de producción :** Eduardo Santana
- **Guión :** Benito Zambrano
- **Director de Fotografía :** Tote Trenas
- **Música :** Antonio Meliveo
- **Montaje :** Fernando Pardo
- **Dirección artística :** Lara Obrero
- **Maquillaje :** Paca Almenara
- **Sonido :** Carlos Faruolo , Patrick Ghislain
- **Sonido directo :** Jorge Marín
- **Ayudante de dirección :** Charlie Lázaro
- **Efectos especiales :** Pau Costa

- **Datos de formato, duración, rodaje y montaje**

- **Formato:**  
35 mm.  
Eastmancolor.  
Panorámico.
- **Duración original :** 101 minutos
- **Laboratorios :** MADRID FILM.
- **Lugares de rodaje :** Sevilla: Carmona y Sevilla.
- **Fechas de rodaje :** De 12 de octubre de 1998 a 13 de noviembre de 1998

- **Notas**

- **Notas a Música :** Música original interpretada por la Orquesta de la Ciudad de Málaga.

## 1. FUGITIVAS

- **Dirigida por:** Miguel Hermoso , 2000
- **Calificación:** NO RECOM. MENORES DE TRECE AÑOS
- **Nacionalidad:** ESPAÑOLA
- **Países participantes:**  
ESPAÑA
- **Género :** Drama
- **Fecha de estreno :** 6 de octubre de 2000
- **Premios :** Premios Goya, 2001..

### Sinopsis

Nacida en un barrio marginal, Tony se oculta tras su imagen de mujer dura. Junto a su novio, Juanjo, y dos colegas, deciden realizar un atraco a un despacho de loterías de Madrid. Por una carambola del destino, Tony se ve obligada a huir en compañía de una extraña niña de siete años. Rumbo al sur, las dos chicas luchan desesperadamente por sobrevivir entre unas gentes y un paisaje desconocidos para ellas.

### Producción e Intérpretes

- **Productora:**  
MAESTRANZA FILMS, SL
- **Con la participación de:** CANAL SUR  
SOGEPAQ
- **Intérpretes:** Laia Marull (Tony.) , Beatriz Coronel (Laura.) , Juan Diego (Raimundo.) , María Galiana (Ascensión.) , Miguel Hermoso (Maxi.) , Roberto Cairo (Moco.) , Jesús Olmedo (Juanjo.) , Niña Pastori , Santiago Ramos , Antonio Dechent

### Datos de Distribución

- **Totales**  
**Espectadores:** 81.611  
**Recaudación:** 336.130,36
- **Por distribuidora**  
**Empresa distribuidora:** WARNER SOGEFILMS, A.I.E.  
**Fecha de autorización:** 29 de septiembre de 2000  
**Espectadores:** 81.611  
**Recaudación:** 336.130,36 €

### Datos de Distribución de Video - DVD

- **Por distribuidora**  
**Distribuidora:** SOGEPAQ S.A.  
**Calificación:** NO RECOM. MENORES DE TRECE AÑOS  
**Fecha de calificación:** 18 de abril de 2001  
**Caducidad de los derechos:** 6 de octubre de 2012

### Ficha técnica

- **Productor:** Antonio P. Pérez
- **Director de producción :** Eduardo Santana



- **Guión** : Oscar Plasencia , Raúl Brambilla , Miguel Hermoso
- **Director de Fotografía** : Tote Trenas
- **Cámara** : Joaquín Manchado
- **Música** : Antonio Meliveo
- **Montaje** : Blanca Guillem
- **Dirección artística** : Wolfgang Burmann
- **Vestuario** : Sonia Grande
- **Maquillaje** : Jorge Hernández
- **Peluquería** : Fermín Galán
- **Sonido directo** : Carlos Faruolo
- **Ayudantes de dirección** : José Antonio Ortiz , José Picaporte
- **Efectos especiales** : Reyes Abades

#### Datos de formato, duración, rodaje y montaje

- **Formato**:  
35 mm.  
Eastmancolor.  
Panorámico.
- **Duración original** : 98 minutos
- **Metraje** : 2935 metros
- **Laboratorios** : MADRID FILM
- **Lugares de rodaje** : Cádiz: Tarifa, Puerto de Santa María, Chipiona, Caños de Meca, Algeciras y Cádiz. , Sevilla: Carmona. , Córdoba: Puente Genil. , Madrid.
- **Fechas de rodaje** : De 6 de marzo de 2000 a 5 de mayo de 2000

## 2. PONIENTE (UN RELATO UNIVERSAL SOBRE EL AMOR)

- **Dirigida por**: Chus Gutiérrez , 2002
- **Calificación**: NO RECOM. MENORES DE TRECE AÑOS
- **Nacionalidad**: ESPAÑOLA
- **Países participantes**:  
ESPAÑA
- **Género** : Drama
- **Fecha de estreno** : 13 de septiembre de 2002
- **Premios** : "Cinespaña" Toulouse -- Mejor Guión y Mejor actor revelación (Farid Fatmi).  
XII Premios Turia -- Cuca Escribano.

#### Sinopsis

Lucía, una joven maestra que vive en Madrid, regresa a su tierra con su hija Clara tras la muerte de sus padre. Allí se encuentra con el pueblo de su infancia, "La Isla". Al lado de su mundo delimitado por el mar y el constante soplar del viento, Lucía descubre otro universo, el del plástico. Entre esta mezcla de universos vive un mundo pluriétnico fruto de sucesivas migraciones, unos que acaban de llegar, otros que llegaron hace ya varios años y algunos de ellos que han vuelto a su tierra de origen y parecen haber perdido la memoria de su tiempo de exilio. En el aire se respira el miedo, el miedo a otro, el miedo a la diferencia. Lucía decide

quedarse en el pueblo-isla para continuar el negocio de su padre, pretexto que ella aprovecha para dar un nuevo giro a su vida.

#### Producción e Intérpretes

- **Productoras:**  
OLMO FILMS, S.L.  
AMBOTO AUDIOVISUAL, S.L.
- **Con la participación de:** ANTENA 3  
VÍA DIGITAL
- **Intérpretes:** José Coronado (Curro) , Cuca Escribano (Lucía) , Mariola Fuentes (Perla) , Antonio Dechent (Miguel) , Antonio de La Torre (Paquito) , Farid Fatmi (Adbembi) , Alfonsa Rosso (María) , Marouane Mribti (Said)

#### Datos de Distribución

- **Totales**  
**Espectadores:** 116.549  
**Recaudación:** 474.505,23
- **Por distribuidora**  
**Empresa distribuidora:** SOCIEDAD KINO VISION SL  
**Fecha de autorización:** 12 de septiembre de 2002  
**Espectadores:** 116.549  
**Recaudación:** 474.505,23 €

#### Ficha técnica

- **Productores:** Ana Huete , Iñaki Núñez
- **Director de producción :** Javier Rubio
- **Argumento :** Chus Gutiérrez
- **Guión :** Chus Gutiérrez , Iciar Bollain
- **Director de Fotografía :** Carles Gusi
- **Cámara :** Pere Pueyo
- **Música :** Tao Gutiérrez , Ángel Luis Samos
- **Montaje :** Fernando Pardo
- **Dirección artística :** Víctor Molero
- **Vestuario :** Bina Daigeler
- **Maquillaje :** Paloma Bosqued
- **Peluquería :** Sergio Pérez
- **Sonido directo :** Aitor Berenguer
- **Montaje de sonido :** Alicia Saavedra
- **Mezclas :** Carlos Garrido
- **Ayudante de dirección :** Álvaro Armiñán
- **Efectos especiales :** Raúl Romanillos , Pau Costa , FX

#### Datos de formato, duración, rodaje y montaje

- **Formato:**  
35 mm.  
Color.  
Panorámico 1:1,85.

- **Duración original** : 96 minutos
- **Metraje** : 2.684 metros
- **Laboratorios** : MADRID FILM LAB
- **Estudios de montaje** : EXA, S.A. (Avid)
- **Estudios de sonido** : EXA, S.A.
- **Lugares de rodaje** : Provincias de Granada y Almería
- **Fechas de rodaje** : De 4 de marzo de 2002 a 23 de abril de 2002

### 3. ERES MI HÉROE

- **Dirigida por**: Antonio Cuadri , 2003
- **Calificación**: NO RECOMENDADA MENORES DE SIETE AÑOS
- **Nacionalidad**: ESPAÑOLA
- **Países participantes**:  
ESPAÑA
- **Fecha de estreno** : 29 de mayo de 2003
- **Premios** :Festival Internacional de Cine de Comedia de Peñíscola 2003 -- Mejor director.  
Festival Internacional de Cine de Fort Lauderdale (EE.UU.) -- Premio al Mejor estreno en Estados Unidos y Mejor actor joven (Manuel Lozano).  
V Festival de Islantilla -- Camaleón de Honor a la película andaluza del año.

#### Sinopsis

Dicen que la adolescencia es una etapa de descubrimientos, pero para Ramón, como para la mayoría, fue un momento de confusión: el futuro, los estudios, el sexo, los cambios hormonales, el choque generacional... Ningún adulto de hoy en día saldría mínimamente cuerdo de los cambios que de la noche a la mañana le caen a un chico al borde de los 13 años en la Sevilla de 1976. "Eres mi Héroe" es también la historia de una época convulsa y agitada, la España de comienzos de La Transición. Unos tiempos marcados por el cambio, la ilusión y la lucha que, de una forma u otra, fueron decisivos en la formación de la personalidad de aquellos que los vivieron con intensidad. Unos tiempos que, también de una forma u otra, actualmente estamos volviendo a revivir.

#### Producción e Intérpretes

- **Productoras**:  
MANUFACTURAS AUDIOVISUALES, S.L.  
CALIGARI FILMS, S.A.  
CANAL SUR TELEVISIÓN, S.A. ([www.canalsur.es](http://www.canalsur.es))
- **Intérpretes**: Manuel Lozano (Ramón) , Toni Cantó (Mateo) , Félix López (David) , Antonio Dechent (Nube de Agua) , Carmen Navarro (Paloma) , Maru Valdivieso (Madre de Ramón) , Juan Fernández (D. Félix) , Mauro Rivera (D. Matías) , Mario Zorrilla (Padre de Ramón) , Alfonso Mena (Rafa) , Pablo Acosta (Ortega) , Santiago de los Reyes (El Rata) , Geraldine Larrosa (Brigitte)

#### Datos de Distribución

- **Totales**  
**Espectadores**: 59.307  
**Recaudación**: 256.154,19

- **Por distribuidora**  
**Empresa distribuidora:** FESTIVAL FILMS S.L.  
**Fecha de autorización:** 28 de mayo de 2003  
**Espectadores:** 59.307  
**Recaudación:** 256.154,19 €

**Datos de Distribución de Video - DVD**

- **Por distribuidora**  
**Distribuidora:** S.A. V. S.A. DEL VIDEO  
**Calificación:** NO RECOMENDADA MENORES DE SIETE AÑOS  
**Fecha de calificación:** 29 de junio de 2004  
**Caducidad de los derechos:** 29 de junio de 2010

**Ficha técnica**

- **Productores ejecutivos:** Joxé Portela , Antonio Jiménez Filpo , Pilar Ortega
- **Director de producción :** José Luis Jiménez
- **Guión :** Antonio Cuadri , Miguel Ángel Pérez , Carlos Asorey
- **Director de Fotografía :** Alex Catalán
- **Cámara :** Alex Catalán
- **Steadicam :** Víctor Ramírez
- **Música :** Carita Boronska
- **Montaje :** Mercedes Cantero
- **Dirección artística :** Luis Manuel Carmona
- **Vestuario :** Lucía Navarro
- **Maquillaje :** Fabiola Navarro
- **Peluquería :** Yolanda del Campo
- **Sonido directo :** Jorge Marín
- **Montaje de sonido :** James Muñoz
- **Mezclas :** James Muñoz
- **Ayudante de dirección :** Álvaro de Armiñán
- **Casting :** Julio Fraga , Amparo Cuadri
- **Efectos especiales :** Alex G. Ortoll
- **Efectos digitales :** Alex G. Ortoll

**Datos de formato, duración, rodaje y montaje**

- **Formato:**  
35 mm.  
Color Kodak Vision 500-250-320.  
Panorámico 1:1,85.
- **Duración original :** 103 minutos
- **Metraje :** 2.942 metros
- **Laboratorios :** FOTOFILM MADRID, S.A.
- **Estudios de montaje :** LZ PRODUCCIONES (LA ZANFOÑA PRODUCCIONES) (Avid)
- **Estudios de sonido :** SOUNDTRACK
- **Lugares de rodaje :** Sevilla
- **Fechas de rodaje :** De 7 de octubre de 2002 a 27 de noviembre de 2002

- **Dirigida por:** Pablo Carbonell , 2004
- **Calificación:** NO RECOMENDADA MENORES DE SIETE AÑOS
- **Nacionalidad:** ESPAÑOLA

#### 4. ATÚN Y CHOCOLATE

- **Países participantes:**  
ESPAÑA
- **Género :** Comedia
- **Fecha de estreno :** 30 de abril de 2004
- **Premios :** Festival de Málaga -- Mejor actor principal -- Pablo Carbonell.  
Festival de Vitoria-Gasteiz -- Premio del Público a la mejor película y Premio al Mejor nuevo realizador.

##### Sinopsis

Tres pescadores barbateños, Manuel, un hombre bueno al que apodan “Nadando con Chocos”; el Perra, su amigo fiel, y El Cherif, un paria iracundo y orgulloso, intentan sobrevivir como pueden a pesar de la crisis pesquera que vive la costa gaditana. El hijo de uno de ellos, Manolín, llega un día a su casa con un problema más: quiere hacer la comunión. Sus padres, Manuel y María, no están casados y el niño no está bautizado por lo que, en un primer momento, lo que impera es la sorpresa. Tratan de disuadirlo. Pero el niño está decidido. Ante la voluntad, casi mística, de Manolín, los padres, que se quieren muchísimo y siempre han formado una pareja sólida sin necesidad de papeles por medio, se ven obligados a pensar seriamente en “ordenar su vida” y casarse. María, contagiada por la ilusión de su hijo, lo organiza todo: arregla con el singular cura del pueblo para que oficie la ceremonia, busca los trajes, invita a los vecinos... Pero claro, no hay boda sin convite. Y eso cuesta dinero. ¿Cómo conseguirlo? De eso se va a encargar Manuel que adora a su familia y no puede permitir que la ilusión de los suyos naufrague. Se “agenciará” un atún destinado a los japoneses (con lo caro que está el kilo de atún, ni los mismos pescadores pueden probarlo...). Lo hará de noche en la misma almadraba y el Perra lo va a ayudar en esta misión casi imposible. Este acto de amor hace que todos los amigos del pueblo se solidaricen con la pareja: Las extravagantes bailaoras, la mejor amiga de María, Juani, las compañeras de bingo, Paco, el hijo del Perra y sus amigos “busquimanos”, los padres de María, Omar, un morito que “adoptan” María y Manuel, los guardias civiles... incluso El Cherif.

##### Producción e Intérpretes

- **Productora:**  
MAESTRANZA FILMS, S.L. ([www.maestranzafilms.com](http://www.maestranzafilms.com))
- **Con la participación de:** CANAL+ ESPAÑA  
TVE, S.A.
- **En asociación con:** INDIGOMEDIA
- **Intérpretes:** Pablo Carbonell (Manuel) , María Barranco (María) , Pedro Reyes (Perra) , Antonio Dechent (El Cherif) , Andrés Rivera (Manolín) , Rosario Pardo (Juani) , Esther Arroyo (Bailaora) , Begoña Labrada (Bailaora) , Cesareo Estébanez (Padre María) , María Alfonsa Rosso (Madre María) , Paco Vegara (Cura)

##### Datos de Distribución

- **Totales**  
**Espectadores:** 174.154  
**Recaudación:** 788.026,62

- **Por distribuidora**

**Empresa distribuidora:** WARNER SOGEFILMS, A.I.E.

**Fecha de autorización:** 22 de abril de 2004

**Espectadores:** 174.154

**Recaudación:** 788.026,62 €

**Datos de Distribución de Video - DVD**

- **Por distribuidora**

**Distribuidora:** WARNER BROS. ENTERTAINMENT ESPAÑA S.L.

**Calificación:** NO RECOMENDADA MENORES DE SIETE AÑOS

**Fecha de calificación:** 3 de agosto de 2004

**Caducidad de los derechos:** 30 de abril de 2019

**Ficha técnica**

- **Productor:** Antonio P. Pérez
- **Productores asociados :** Miguel Perelló , Nacho Santamaría
- **Director de producción :** Manuela Ocón
- **Guión :** Pablo Carbonell
- **Director de Fotografía :** Alex Catalán AEC
- **Cámara :** Juan González Rebollo
- **Steadicam :** Víctor M. Ramírez
- **Música :** Nono García
- **Montaje :** Nacho Ruiz Capillas
- **Dirección artística :** Javier López
- **Vestuario :** Fernando García
- **Maquillaje :** Eli Adánez
- **Peluquería :** Eli Adánez
- **Sonido directo :** Jorge Marín
- **Montaje de sonido :** Carlos Faruolo
- **Mezclas :** Jaime Fernández
- **Ayudante de dirección :** Josetxo SanMateo
- **Efectos especiales :** REYES ABADES
- **Efectos digitales :** Alfonso Nieto , TELSON DIGITAL

**Datos de formato, duración, rodaje y montaje**

- **Formato:**  
35 mm. Color. Panorámico 1:1,85.
- **Duración original :** 97 minutos
- **Metraje :** 2.642 metros
- **Laboratorios :** MADRID FILM LAB
- **Estudios de montaje :** RESONANCIA (Avid)
- **Estudios de sonido :** EXA ; RESONANCIA
- **Lugares de rodaje :** Barbate y Zahara de los Atunes (Cádiz)
- **Fechas de rodaje :** De 27 de octubre de 2003 a 5 de diciembre de 2003

## 5. HABANA BLUES

- **Dirigida por:** Benito Zambrano Tejero , 2005
- **Calificación:** NO RECOM. MENORES DE TRECE AÑOS
- **Nacionalidad:** ESPAÑOLA
- **Países participantes:**  
CUBA (19.00 %)  
ESPAÑA (68.00 %)  
FRANCIA (13.00 %)
- **Género :** Musical
- **Fecha de estreno :** 18 de marzo de 2005
- **Premios :** XX Premios Goya 2006 -- Mejor música original y mejor montaje.  
XX Premios Goya 2006 -- Mejor música original y mejor montaje.  
27 Fest. Int. de La Habana -- Mejor película de realizador no latinoamericano sobre América Latina.  
Medallas CEC 2006 -- Mejor música.  
38 Premios ACE de Asociación de Críticos de Nueva York (EE.UU.) -- Premio ACE mejor director.  
Primavera Cinematográfica de Lorca -- Premio del Público y mejor guión.  
6º Festival Int. de Música y Cine Auxerre (Francia) -- La Clef d'Or.  
Festival de Cine Latino de Los Ángeles -- Mejor Guión y Premio del Público.

### Sinopsis

Ruy y Tito llevan años orquestando en común la melodía de su sueño: convertirse en estrellas de la música. Sus partituras se han convertido en la banda sonora que alumbra las estrechas y apasionadas relaciones del maravilloso grupo de colegas que ambos comparten. Tito vive con su abuela, una gran dama de la música, tan elegante como única. Ruy, en cambio, vive con la madre de sus dos hijos, Caridad, una joven luchadora que sostiene a la familia gracias a la elaboración de artesanías. La pareja combate el crepúsculo de su relación con el luminoso apoyo del mismo grupo de amigos. Pero un buen día, una pareja de productores españoles que ha descubierto hace semanas el extraordinario talento de Ruy y Tito les propone una oferta internacional. ¿Estarán dispuestos a dejar sus profundas relaciones atrás para abrazar su sueño?

### Producción e Intérpretes

- **Productoras:**  
MAESTRANZA FILMS, S.L. ([www.maestranzafilms.com](http://www.maestranzafilms.com))  
I.C.A.I.C. (Cuba)  
PYRAMIDE PRODUCTIONS (Francia)
- **Con la participación de:** TELEVISIÓN ESPAÑOLA (TVE) (esp España)  
CANAL PLUS ESPAÑA (esp España)
- **En asociación con:** WARNER BROS. PICTURES
- **Intérpretes:** ALBERTO YOEL GARCÍA OSORIO (Ruy) , ROBERTO SANMARTÍN (Tito) , YAILENE SIERRA (Caridad) , ZENIA MARABAL (Luz María) , MARTA CALVÓ (Marta) , ROGER PERA (Lorenzo) , TOMÁS CAO URIZA (Alex) , JULIE LADAGNOUS (Valerie)

### Datos de Distribución

- **Totales**  
**Espectadores:** 624.961  
**Recaudación:** 3.129.504,01

- **Por distribuidora**

**Empresa distribuidora:** WARNER SOGEFILMS, A.I.E.

**Fecha de autorización:** 11 de marzo de 2005

**Espectadores:** 624.961

**Recaudación:** 3.129.504,01 €

**Datos de Distribución de Video - DVD**

- **Por distribuidora**

**Distribuidora:** WARNER BROS. ENTERTAINMENT ESPAÑA S.L.

**Calificación:** NO RECOM. MENORES DE TRECE AÑOS

**Fecha de calificación:** 18 de julio de 2005

**Caducidad de los derechos:** 18 de marzo de 2020

**Ficha técnica**

- **Productor:** ANTONIO P. PÉREZ
- **Coproductores :** CAMILO VIVES , FABIENNE VONIER
- **Productor asociado :** IGNACIO SANTAMARÍA
- **Directores de producción :** ERNESTO R. CHAO , EDUARDO SANTANA NOMBELA
- **Jefe de Producción :** MANUEL ANGUEIRA DIEZ
- **Argumento :** YAIENE SIERRA
- **Guión :** Benito Zambrano Tejero , Ernesto Chao
- **Director de Fotografía :** JEAN CLAUDE LARRIEU (A.F.C.)
- **Cámara :** ÓSCAR M. VALDÉS ESPINOSA
- **Steadicam :** ALEJANDRO PÉREZv
- **Música :** JUAN ANTONIO LEYVA , MAGDA R. GALBÁN , JOSÉ LUIS GARRIDO , EQUIS ALFONSO , DESCIMER BUENO , DAYÁN ABAD , KIKI FERRER , KELVIS OCHOA
- **Montaje :** Fernando Pardo
- **Dirección artística :** JUAN GARCÍA PRIETO , ALAIN ORTIZ DUARTE
- **Vestuario :** VLADIMIR CUENCA MONTANÉ
- **Maquillaje :** NEREYDA SÁNCHEZ CASTELLÓN
- **Peluquería :** MARÍA JULIA CABEZAS DÍAZ
- **Montaje de sonido :** CARLOS FARUOLO
- **Mezclas :** ALFONSO RAPOSO
- **Ayudante de dirección :** JOSEPH ORIOL FERRER
- **Casting :** Laura Cepeda
- **Efectos especiales :** ÁNGEL BENÍTEZ
- **Efectos digitales :** TELSON DPTO. DE CINE
- **Productores musicales:** J.A. LEYVA , J.L. GARRIDO

**Datos de formato, duración, rodaje y montaje**

- **Formato:** 35 mm. Color Kodak. Panorámico 1:1,85.
- **Duración original :** 119 minutos
- **Metraje :** 3.239 metros
- **Laboratorios :** TECHNICOLOR
- **Estudios de montaje :** NOVENTA Y NUEVE
- **Estudios de sonido :** EXA, S.A. ; ARTE SONORA ESTUDIOS S.L. (MEZCLAS)



- **Lugares de rodaje** : La Habana y Teatro de Cienfuegos (Cuba)
- **Fechas de rodaje** : De 18 de mayo de 2004 a 30 de julio de 2004

## 6.7 VÍRGENES

- **Dirigida por**: Alberto Rodríguez , 2005
- **Calificación**: NO RECOMENDADA MENORES DE DIECIOCHO AÑOS
- **Nacionalidad**: ESPAÑOLA
- **Países participantes**:  
ESPAÑA
- **Género** : Drama
- **Fecha de estreno** : 23 de septiembre de 2005
- **Premios** :Festival Internacional de Cine de San Sebastián 2005 -- Concha de Plata al mejor actor -- Juan José Ballesta.  
XX Premios Goya 2006 -- Mejor actor revelación (Jesús Carroza).  
23 Festival Internacional de Cine de Miami (EE.UU.) -- Mención especial.  
16 Festival de Cine Español de Nantes (Francia) -- Premio Jurado Joven.  
Premios Cien de Cine 2006 -- Mejor película nacional.

### Sinopsis

Verano en un barrio obrero y marginal de una ciudad del sur. Tano, un adolescente que cumple condena en un centro de reforma, recibe un permiso especial de 48 horas para asistir a la boda de su hermano Santacana. Durante el tiempo que dura el permiso, Tano se reencuentra con su mejor amigo, Richi, y se lanza a vivir esas horas con el firme propósito de divertirse, de hacer todo lo que le estaba prohibido en el centro: se emborracha, se droga, roba, ama y, fundamentalmente vuelve a la vida. Se siente libre y ejerce esa libertad con toda la fuerza y el atrevimiento de la adolescencia. Pero, a medida que transcurre su estancia fuera del centro, Tano también asiste al desmoronamiento de todos sus referentes: el barrio, la familia, el amor, la amistad, todo ha cambiado. Más allá de un permiso de 48 horas, la libertad de Tano se convierte en un viaje impuesto hacia la madurez.

### Producción e Intérpretes

- **Productoras**:  
TESELA PRODUCCIONES CINEMATOGRAFICAS, S.R.L. ([www.tesela.com](http://www.tesela.com))  
LA ZANFOÑA PRODUCCIONES, S.L. ([www.lzproducciones.com](http://www.lzproducciones.com))
- **Con la participación de**: CANAL SUR TELEVISIÓN  
CANAL+ ESPAÑA
- **Intérpretes**: Juan José Ballesta (Tano) , Jesús Carroza (Richi) , Vicente Romero (Santacana) , Alba Rodríguez (Patri) , Julián Villagrán (José María) , Manolo Solo (Director del centro) , Ana Wagener (Madre Richi) , Maite Sandoval (Madre Patri)

### Datos de Distribución

- **Totales**  
**Espectadores**: 995.579  
**Recaudación**: 4.859.866,81
- **Por distribuidora**  
**Empresa distribuidora**: ALTA CLASSICS S.L UNIPERSONAL

**Fecha de autorización:** 23 de septiembre de 2005

**Espectadores:** 995.579

**Recaudación:** 4.859.866,81 €

#### **Datos de Distribución de Video - DVD**

- **Por distribuidora**

**Distribuidora:** SOGEPAC S.A.

**Calificación:** NO RECOMENDADA MENORES DE DIECIOCHO AÑOS

**Fecha de calificación:** 25 de enero de 2006

**Caducidad de los derechos:** 13 de octubre de 2012

#### **Ficha técnica**

- **Productor ejecutivo :** José Antonio Félez
- **Productor asociado :** Gervasio Iglesias
- **Director de producción :** Daniel Goldstein
- **Guión :** Alberto Rodríguez , Rafael Cobos López
- **Director de Fotografía :** Alex Catalán (A.E.C.)
- **Cámara :** Alex Catalán (A.E.C.)
- **Steadicam :** Víctor Ramírez Fuentes
- **Música :** Julio de la Rosa
- **Montaje :** José Manuel García Moyano
- **Dirección artística :** Javier López
- **Vestuario :** Fernando García
- **Maquillaje :** Yolanda Piña
- **Peluquería :** Yolanda Piña
- **Sonido directo :** Daniel de Zayas
- **Montaje de sonido :** Jorge Marín
- **Mezclas :** Jaime Fernández
- **Ayudante de dirección :** Adán Barajas
- **Casting :** Eva Leyra , Yolanda Serrano
- **Efectos especiales :** Reyes Abades
- **Efectos digitales :** Background 3D
- **Postproducción de sonido:** Daniel Goldstein , Douglas Roberts

#### **Datos de formato, duración, rodaje y montaje**

- **Formato:**  
35 mm. Color Kodak. Scope 1:2,35.
- **Duración original :** 88 minutos
- **Metraje :** 2.396 metros
- **Laboratorios :** TECHNICOLOR ENTERTAINMENT SERVICE SPAIN, S.L.
- **Estudios de montaje :** LZ PRODUCCIONES
- **Estudios de sonido :** EXA, S.A.
- **Lugares de rodaje :** Sevilla, Alcalá de Guadaira, San Juan de Aznalfarache, La Rinconada y Punta Umbría (Huelva)
- **Fechas de rodaje :** De 10 de mayo de 2004 a 3 de julio de 2004

## 7. LOS AIRES DIFÍCILES

- **Dirigida por:** Gerardo Herrero , 2006
- **Calificación:** NO RECOM. MENORES DE TRECE AÑOS
- **Nacionalidad:** ESPAÑOLA
- **Países participantes:**  
ESPAÑA
- **Género :** Drama
- **Fecha de estreno :** 23 de marzo de 2006
- **Premios :** 9 Festival de Málaga 06 Cine Español -- Biznaga de Oro a la mejor película.

### Sinopsis

Juan Olmedo, a sus cuarenta años, es el superviviente de un naufragio, del que sólo ha podido rescatar a su sobrina y a su hermano deficiente mental. Atrás ha dejado un pasado, en otra ciudad, dramático y caprichoso como los vientos que azotan la costa atlántica gaditana que ha elegido para huir de sus recuerdos. En este apartado rincón del mundo, Juan, con la inesperada colaboración de Maribel, su asistente, y Sara, una “extraña” recién llegada como él, volverá a enfrentarse con estos recuerdos que le torturan y persiguen: un amor secreto e imposible con su cuñada, y el misterio de la muerte de su hermano más querido y más odiado a la vez: Damián.

### Producción e Intérpretes

- **Productoras:**  
TORNASOL FILMS, S.A. ([www.tornasolfilms.com](http://www.tornasolfilms.com))  
CONTINENTAL PRODUCCIONES, S.A. ([www.continental-producciones.es](http://www.continental-producciones.es))  
MAESTRANZA FILMS, S.L. ([www.maestranzafilms.com](http://www.maestranzafilms.com))
- **Con la participación de:** TVE, S.A.  
CANAL+ ESPAÑA  
TVG TELEVISIÓN DE GALICIA
- **Intérpretes:** José Luis García Pérez (Juan) , Cuca Escribano (Maribel) , Roberto Enríquez (Damián) , Alberto Jiménez (Nicanor) , Carme Elías (Sara) , Andrés Gertrudix (Alfonso) , Pilar Castro (Charo) , con la colaboración especial de: , Antonio Dechent

### Datos de Distribución

- **Totales**  
**Espectadores:** 67.755  
**Recaudación:** 342.625,38
- **Por distribuidora**  
**Empresa distribuidora:** ALTA CLASSICS S.L UNIPERSONAL  
**Fecha de autorización:** 15 de marzo de 2006  
**Espectadores:** 67.755  
**Recaudación:** 342.625,38 €

### Datos de Distribución de Video - DVD

- **Por distribuidora**  
**Distribuidora:** CAMEO MEDIA, S.L.  
**Calificación:** NO RECOMENDADA PARA MENORES DE DOCE AÑOS  
**Fecha de calificación:** 19 de febrero de 2015  
**Caducidad de los derechos:** 25 de abril de 2022

**Distribuidora:** CAMEO MEDIA, S.L.

**Calificación:** NO RECOM. MENORES DE TRECE AÑOS

**Fecha de calificación:** 7 de julio de 2006

**Caducidad de los derechos:** 24 de abril de 2014

#### Ficha técnica

- **Productores:** Gerardo Herrero , Pancho Casal , Antonio Pérez
- **Productor ejecutivo :** Mariela Besuievsky
- **Argumento :** Basado en la novela homónima de Almudena Grandes
- **Guión :** Ángeles González-Sine , Alberto Macías
- **Música :** Lucio Godoy

#### Datos de formato, duración, rodaje y montaje

- **Formato:**  
35 mm. Color. Panorámico 1:1,85.
- **Duración original :** 108 minutos
- **Metraje :** 2.946 metros
- **Lugares de rodaje :** Cádiz: zahara de los atunes
- **Fechas de rodaje :** De 6 de junio de 2005 a 29 de julio de 2005

## 8. EL CAMINO DE LOS INGLESES

- **Dirigida por:** Antonio Banderas , 2006
- **Calificación:** NO RECOM. MENORES DE TRECE AÑOS
- **Nacionalidad:** ESPAÑOLA
- **Países participantes:**  
ESPAÑA (80.00 %)  
REINO UNIDO (20.00 %)
- **Género :** Drama
- **Fecha de estreno :** 24 de noviembre de 2006
- **Premios :** Festival Internacional de Cine de Berlín 2007 (Alemania) -- Premio "Europa Cinemas" a la mejor película europea de la sección Panorama.

#### Sinopsis

Miguelito Dávila es un joven de alma inquieta y un solo riñón. Pronto empieza a albergar la esperanza de ser poeta. Pero soñar es fácil y vivir difícil. Durante ese verano del fin de la inocencia, Miguelito y sus amigos llevarán al límite sus experiencias con el sexo, la amistad, la violencia o el amor entre baños de sol y tormentas de verano. Saben que muy pronto deberán avanzar por la senda que les convierta en héroes o en sombras, que les permita alcanzar el fin del mundo. Y se preguntan qué habrá al otro lado de "El Camino de los Ingleses".

#### Producción e Intérpretes

- **Productoras:**  
GREEN MOON ESPAÑA, S.L.  
SOCIEDAD GENERAL DE CINE, S.A. (SOGECINE) ([www.sogecine-sogepaq.com](http://www.sogecine-sogepaq.com))  
FUTURE FILMS LIMITED (Reino Unido ; [www.futurefilmgroup.com](http://www.futurefilmgroup.com))

- **Con la participación de:** TVE, S.A.  
CANAL+ ESPAÑA  
CANAL SUR ANDALUCÍA.
- **Intérpretes:** Alberto Amarilla (Miguelito) , María Ruiz (Luli) , Félix Gómez (Paco Frontón) , Raúl Arévalo (Babirusa) , Fran Perea (El Garganta) , Marta Nieto (La Cuerpo) , Mario Casas (Moratalla) , Antonio Garrido (Cardona) , Antonio Zafra (El Enano Martínez) , Berta de la Dehesa (La gorda de la cala) , Víctor Pérez (González Cortés) , Cuca Escribano (Fina) , Lucio Romero (Abuelo) , Ronky Rodríguez (Rafi) , Pepa Aniorte (La Fonseca) , Juan Diego (Don Alfredo) , Victoria Abril (La señorita del casco cartaginés)

**Datos de Distribución**

- **Totales**  
**Espectadores:** 337.780  
**Recaudación:** 1.770.146,15
- **Por distribuidora**  
**Empresa distribuidora:** HISPANO FOX FILM S.A.  
**Fecha de autorización:** 23 de noviembre de 2006  
**Espectadores:** 337.780  
**Recaudación:** 1.770.146,15 €

**Datos de Distribución de Video - DVD**

- **Por distribuidora**  
**Distribuidora:** SOGEPAC S.A.  
**Calificación:** NO RECOM. MENORES DE TRECE AÑOS  
**Fecha de calificación:** 4 de abril de 2007  
**Caducidad de los derechos:** 4 de abril de 2017

**Ficha técnica**

- **Productores:** Antonio Banderas , Gustavo Ferrada , Antonio Meliveo , Carlos Taillefer
- **Productores ejecutivos:** Antonio Meliveo , Carlos Taillefer
- **Coproductores :** Stephen Margolis , Albert Martínez Martín
- **Productor asociado :** Pepón Sigler
- **Director de producción :** Gregory Solís
- **Argumento :** Basado en la novela homónima de Antonio Soler
- **Guión :** Antonio Soler
- **Director de Fotografía :** Xavi Giménez
- **Música :** Antonio Meliveo
- **Montaje :** Mercedes Alted
- **Dirección artística :** Javier Fernández
- **Vestuario :** Bina Daigeler
- **Maquillaje :** Alma Casal
- **Peluquería :** Mara Collazo
- **Sonido :** Carlos Faruolo
- **Ayudante de dirección :** Paco Perrián
- **Casting :** Laura Cepeda

**Datos de formato, duración, rodaje y montaje**

- **Formato:** 35 mm. Kodak Vision2 250D 5205 y 200T 5217 ; Kodak Vision2 250D 7205 y 500T 7218 (Super 16mm.). Scope 1:2,35.
- **Duración original :** 119 minutos
- **Metraje :** 3.246 metros
- **Laboratorios :** FOTOFILM DELUXE
- **Lugares de rodaje :** Málaga, Ciudad de la Luz (Alicante) y Londres (Reino Unido)
- **Fechas de rodaje :** De 21 de noviembre de 2005 a 20 de febrero de 2006

## 9. DÉJATE CAER

- **Dirigida por:** JESÚS PONCE , 2007
- **Calificación:** NO RECOM. MENORES DE TRECE AÑOS
- **Nacionalidad:** ESPAÑOLA
- **Países participantes:**  
ESPAÑA
- **Género :** Comedia
- **Fecha de estreno :** 27 de diciembre de 2007

### Sinopsis

En uno de esos barrios que todas las ciudades tienen, con una de esas plazas que todos esos barrios tienen, pasan las horas tres jóvenes que empiezan a dejar de serlo. Nandi, Roberto Carlos y Gabriel son suficientemente adultos para tomar las riendas de su vida pero también lo suficientemente inmaduros para no saber cómo hacerlo. Ven pasar la vida divagando en un banco entre chistes y "litronas". La aparición de Sunci, una chica dispuesta a formar pareja con Roberto Carlos, rompe el equilibrio que parecía anclarlos a su propio mundo.

### Producción e Intérpretes

- **Productoras:**  
JALEO FILMS, S.L. ([www.jaleofilms.com](http://www.jaleofilms.com))  
CINEFEX FACTOR, S.L.  
BAILANDO EN LA LUNA, S.L.
- **Con la participación de:** VACA FILMS  
BASQUE FILMS CANAL SUR TELEMADRID TVV TVG ETB TVCP CMT
- **Intérpretes:** IVÁN MASSAGUÉ "Grabi", DARÍO PASO Nandi, JUANFRA JUÁREZ Roberto Carlos, PILAR CRESPO Sunci, MERCEDES HOYOS Mercedes, ISABEL AMPUDIA Isabel, ANA CUESTA Chica, FANNY DE CASTRO Madre de Roberto Carlos, VICTORIA MORA Madre de "Grabi", JUAN MOTILLA Padre de "Grabi", CRISTINA FENOLLAR Madre de Nandi, BENITO POCINO Padre de Nandi, ALFONSA ROSSO Madre de Sunci, XOSÉ BONOME Moisés, JAVIER MERINO Amante de Isabel, PABLO PAREDES Albertito, SEBASTIÁN HARO Administrativo ETT, JESÚS CARROZA Kevin Manuel

### Datos de Distribución

- **Totales**  
**Espectadores:** 7.577  
**Recaudación:** 34.432,13
- **Por distribuidora**  
**Empresa distribuidora:** ALTA CLASSICS S.L UNIPERSONAL

**Fecha de autorización:** 26 de diciembre de 2007

**Espectadores:** 7.577

**Recaudación:** 34.432,13 €

#### Datos de Distribución de Video - DVD

- **Por distribuidora**

**Distribuidora:** DIVISA RED S.A.

**Calificación:** NO RECOM. MENORES DE TRECE AÑOS

**Fecha de calificación:** 1 de febrero de 2008

**Caducidad de los derechos:** 27 de noviembre de 2017

#### Ficha técnica

- **Productores:** ÁLVARO ALONSO , FERNANDO DE GARCILLÁN
- **Coproductores :** MIGUEL OLARIETA , BORJA PENA , CARLOS JUÁREZ
- **Productor asociado :** AGUS JIMÉNEZ
- **Director de producción :** MANOLO LIMÓN
- **Guión :** JESÚS PONCE
- **Director de Fotografía :** DANIEL SOSA
- **Cámara :** MARÍA BARROSO
- **Música :** JUAN CANTÓN
- **Montaje :** FERNANDO FRANCO
- **Dirección artística :** PEPE DOMÍNGUEZ
- **Vestuario :** SOLEDAD MOLINA
- **Maquillaje :** RAQUEL RODRÍGUEZ
- **Peluquería :** RAQUEL RODRÍGUEZ
- **Sonido directo :** DANIEL DE ZAYAS
- **Montaje de sonido :** NACHO R. ARENAS
- **Mezclas :** JOSÉ ANTONIO MANOVEL
- **Ayudante de dirección :** ADÁN BARAJAS
- **Casting :** LAURA ALVEA

#### Datos de formato, duración, rodaje y montaje

- **Formato:**35 mm. Color. Panorámico 1/1'85.
- **Duración original :** 110 minutos
- **Metraje :** 2.982 metros
- **Laboratorios :** FOTOFILM DELUXE
- **Estudios de montaje :** LETRA M
- **Estudios de sonido :** ARTE SONORA ESTUDIOS
- **Lugares de rodaje :** Sevilla y provincia
- **Fechas de rodaje :** De 1 de febrero de 2007 a 31 de mayo de 2007

### 10. RETORNO A HANSALA

- **Dirigida por:** CHUS GUTIÉRREZ , 2008
- **Calificación:** NO RECOMENDADA MENORES DE SIETE AÑOS
- **Nacionalidad:** ESPAÑOLA
- **Países participantes:**  
ESPAÑA

- **Género :** Drama
- **Fecha de estreno :** 28 de noviembre de 2008
- **Premios :** 53 SEMINCI Valladolid -- Premio Especial del Jurado Internacional.  
Festival de Cine Español de Tánger -- Premio Hércules del Público.  
Festival de Cine Internacional de El Cairo -- Primer Premio Pirámide de Oro y Premio Fipresci de la Crítica Internacional.

### Sinopsis

Una patera naufraga y deja una docena de cuerpos inertes en la playa y quién sabe cuántos más en el mar. Martín, que ronda los cuarenta, tiene una hija de doce años y se ha separado recientemente de su esposa; regenta un tanatorio en Algeciras y atraviesa innumerables problemas económicos y legales. Tras recibir una llamada de la Guardia Civil, se dirige al lugar del siniestro y, mientras recoge los cuerpos, ve un cadáver con un puño cerrado aprisionando un papel. Hay escrito un número de teléfono y Martín, ya en su despacho, llama. Al otro lado de la línea responde Leila, una mujer marroquí que trabaja en el horario nocturno en el mercado de abastos de Málaga. Los dos emprenderán un viaje inesperado.

### Producción e Intérpretes

- **Productoras:**  
MAESTRANZA FILMS, S.L. ([www.maestranzafilms.com](http://www.maestranzafilms.com))  
MUAC FILMS, S.L. ([www.muacfilms.es](http://www.muacfilms.es))
- **Con la participación de:** TVE, S.A.
- **Intérpretes:** FARAH HAMED (Leila) , JOSÉ LUIS GARCÍA PÉREZ (Martín) , ADAM BOUNAGA (Said) , ANTONIO DE LA TORRE (Antonio) , CUCA ESCRIBANO (Carmen) , ANTONIO DECHENT (Manolo) , CÉSAR VEA (Cirilo) , MIGUEL ALCÍBAR (Pepe) , SEBASTIÁN HARO (Jesús) , ALBA FERNÁNDEZ (Clara) , MARÍA DEL AGUILA (Clara)

### Datos de Distribución

- **Totales**  
**Espectadores:** 69.029  
**Recaudación:** 412.952,51
- **Por distribuidora**  
**Empresas distribuidoras:** MUAC FILMS, S.L.  
**Fecha de autorización:** 26 de noviembre de 2008  
**Espectadores:** 1.554  
**Recaudación:** 8.118,40 €  
**Empresas distribuidoras:** WANDA VISION, S.A.  
**Fecha de autorización:** 18 de marzo de 2009  
**Espectadores:** 67.475  
**Recaudación:** 404.834,11 €

### Datos de Distribución de Video - DVD

- **Por distribuidora**  
**Distribuidora:** CAMEO MEDIA, S.L.  
**Calificación:** NO RECOMENDADA MENORES DE SIETE AÑOS  
**Fecha de calificación:** 8 de junio de 2009  
**Caducidad de los derechos:** 27 de julio de 2017

### Ficha técnica



- **Productores:** CARLOS SANTURIO , ANTONIO PÉREZ , CHUS GUTIÉRREZ
- **Productor asociado :** ROMÁN I. RODRÍGUEZ
- **Director de producción :** SANDRA HERMIDA
- **Jefe de Producción :** MARTA SÁNCHEZ
- **Guión :** CHUS GUTIÉRREZ , JUAN CARLOS RUBIO
- **Director de Fotografía :** KIKO DE LA RICA
- **Cámaras :** KIKO DE LA RICA , DIEGO LÓPEZ
- **Música :** TAO GUTIÉRREZ
- **Montaje :** FERNANDO PARDO
- **Dirección artística :** JULIO TORRECILLA
- **Vestuario :** MARÍA REYES
- **Maquillaje :** LOLA LÓPEZ , ITZIAR ARRIETA
- **Peluquería :** LOLA LÓPEZ , ITZIAR ARRIETA
- **Sonido directo :** EVA VALIÑO
- **Montaje de sonido :** BELA DA COSTA
- **Mezclas :** CARLOS GARRIDO
- **Ayudantes de dirección :** DANIELA FORN , HICHAM MISSI (Marruecos)
- **Etalonaje:** MIGUEL PÉREZ

#### Datos de formato, duración, rodaje y montaje

- **Formato:** 35 mm. Color Kodak. Panorámico 1:1,85.
- **Duración original :** 95 minutos
- **Metraje :** 2.591 metros
- **Laboratorios :** FOTOFILM DELUXE
- **Estudios de montaje :** CINEARTE
- **Estudios de sonido :** CINEARTE ; 99 (MONTAJE DE SONIDO)
- **Lugares de rodaje :** Algeciras, Cádiz ; Tanger, Khouribga, Beni-Mellal, Tagzirt, Hansala (Marruecos)
- **Fechas de rodaje :** De 21 de enero de 2008 a 1 de marzo de 2008

## 11. YO, TAMBIÉN

- **Dirigida por:** ÁLVARO PASTOR ANTONIO NAHARRO , 2009
- **Calificación:** NO RECOMENDADA MENORES DE SIETE AÑOS
- **Nacionalidad:** ESPAÑOLA
- **Países participantes:**  
ESPAÑA
- **Género :** Drama
- **Fecha de estreno :** 16 de octubre de 2009
- **Premios :** 57 Festival de San Sebastian 2009 -- Concha de Plata al mejor actor (Pablo Pineda) y a la mejor actriz (Lola Dueñas), Mención especial Premio Signis, Premio de la Asociación de Donantes de Sangre de Gipuzkoa, a la Solidaridad / Elkartasun Saria y Premio Ayuda de Obra Social de Kutxa.  
X Festival de Cine Ópera Prima de Tudela -- Premio del Público.  
39ª ALCINE Festival de Cine de Alcalá de Henares -- Premio del Público en la Pantalla a los Nuevos Realizadores.

VI Mostra Internacional de Cine sobre la Familia - XIV Premio Cinematográfico Familia -- Ola de Oro.  
XXIV Premios Goya 2010 -- Mejor actriz (Lola Dueñas) y canción original (Guille Milkyway).

### Sinopsis

Daniel, un joven sevillano de 34 años, es el primer europeo con síndrome de Down que ha obtenido un título universitario. Comienza su vida laboral en la administración pública donde conoce a Laura, una compañera de trabajo. Ambos inician una relación de amistad que pronto llama la atención de su entorno laboral y familiar. Esta relación se convierte en un problema para Laura cuando Daniel se enamora de ella. Sin embargo esta mujer solitaria que rechaza las normas encontrará en él la amistad y el amor que nunca recibió a lo largo de su vida.

### Producción e Intérpretes

- **Productoras:**  
ALICIA PRODUCE, S.L.  
PROMICO IMAGEN, S.L. ([www.promicoimagen.es](http://www.promicoimagen.es))
- **Con la participación de:** FORTA  
CANAL+ ESPAÑA
- **Intérpretes:** LOLA DUEÑAS (Laura) , PABLO PINEDA (Daniel) , ANTONIO NAHARRO (Santi) , ISABEL GARCÍA LORCA (Mª Ángeles, madre de Daniel) , PEDRO ÁLVAREZ OSSORIO (Bernabé, padre de Daniel) , CONSUELO TRUJILLO (Consuelo) , DANIEL PAREJO (Pedro) , LOURDES NAHARRO (Luisa) , CATALINA LLADÓ (Pilar, madre de Luisa) , MARÍA BRAVO (Reyes) , SUSANA MONJE (Nuria, cuñada de Laura) , JOAQUÍN PERLES (Pepe) , TERESA ARBOLÍ (Rocío) , ANA PEREGRINA (Encarni) , ANA DE LOS RISCOS (Macarena) , RAMIRO ALONSO (Quique, hermano de Laura) , Compañía de danza DANZA MÓBILE de Sevilla

### Datos de Distribución

- **Totales**  
**Espectadores:** 66.312  
**Recaudación:** 368.056,30
- **Por distribuidora**  
**Empresa distribuidora:** GOLEM DISTRIBUCION S.L.  
**Fecha de autorización:** 15 de octubre de 2009  
**Espectadores:** 66.312  
**Recaudación:** 368.056,30 €

### Datos de Distribución de Vídeo - DVD

- **Por distribuidora**  
**Distribuidora:** CAMEO MEDIA, S.L.  
**Calificación:** NO RECOMENDADA MENORES DE SIETE AÑOS  
**Fecha de calificación:** 20 de enero de 2010  
**Caducidad de los derechos:** 17 de noviembre de 2016

### Ficha técnica

- **Productores:** MANUEL GÓMEZ CARDEÑA , JULIO MEDEM , KOLDO ZUAZUA
- **Productores ejecutivos:** KOLDO ZUAZUA , EMILIO GONZÁLEZ
- **Director de producción :** VERÓNICA DÍAZ
- **Guión :** ÁLVARO PASTOR , ANTONIO NAHARRO

- **Director de Fotografía** : ALFONSO POSTIGO
- **Música** : GUILLE MILKYWAY
- **Montaje** : NINO MARTÍNEZ SOSA
- **Dirección artística** : INÉS APARICIO
- **Vestuario** : FERNANDO GARCÍA
- **Maquillaje** : YOLANDA PIÑA
- **Peluquería** : YOLANDA PIÑA
- **Sonido directo** : EVA VALIÑO
- **Montaje de sonido** : NACHO ROYO , PELAYO GUTIÉRREZ
- **Ayudante de dirección** : CARLOS GRAS

#### Datos de formato, duración, rodaje y montaje

- **Formato**:DVD. Kodak Expression 500 5229. Panorámico 1:1,85.
- **Duración original** : 100 minutos
- **Lugares de rodaje** : Sevilla, Huelva y Madrid
- **Fechas de rodaje** : De 30 de diciembre de 2007 a 31 de octubre de 2008

## 12. AFTER

- **Dirigida por**: ALBERTO RODRÍGUEZ , 2009
- **Calificación**: NO RECOM. MENORES DE TRECE AÑOS
- **Nacionalidad**: ESPAÑOLA
- **Países participantes**:  
ESPAÑA
- **Género** : Drama
- **Fecha de estreno** : 23 de octubre de 2009
- **Premios** :XV Festival de Cine Español de Toulouse (Cinespaña) 2010 -- Mejor actor (Guillermo Toledo).

### • Sinopsis

Las vidas de Manuel, Ana y Julio, amigos desde la adolescencia, son una impostura. Pese a estar muy cerca de los cuarenta años y haber alcanzado todo aquello que la sociedad dice que les haría felices, buscan desesperadamente una solución para su soledad e insatisfacción. Sus vidas se cruzan una noche de verano en la que vuelven a reencontrarse después de un año, y juntos emprenden un viaje hacia el corazón de la noche: sexo, droga, alcohol y excesos; una huida a la adolescencia como única forma de eludir la realidad. After es la última parada, el último bar abierto. El final del trayecto.

- **Producción e Intérpretes**
- **Productoras**:  
TESELA PRODUCCIONES CINEMATOGRAFICAS, S.R.L. ([www.tesela.com](http://www.tesela.com))  
LA ZANFOÑA PRODUCCIONES, S.L. ([www.lzproducciones.com](http://www.lzproducciones.com))
- **Con la participación de**: CANAL SUR TV  
CANAL+ ESPAÑA
- **Intérpretes**: GUILLERMO TOLEDO (Julio) , TRISTÁN ULLOA (Manuel) , BLANCA ROMERO (Ana) , JESÚS CARROZA (Jesús) , RAÚL DEL POZO (Pablo) , MARTA SOLAZ (Irene) , VALERIA

ALONSO (Chica) , RICARDO DE BARREIRO (Ramón) , MAXI IGLESIAS (García) , ÁLVARO MONJE (Andy)

- **Datos de Distribución**

- **Totales**

**Espectadores:** 68.524

**Recaudación:** 394.046,56

- **Por distribuidora**

**Empresa distribuidora:** ALTA CLASSICS S.L UNIPERSONAL

**Fecha de autorización:** 3 de septiembre de 2009

**Espectadores:** 68.524

**Recaudación:** 394.046,56 €

- **Datos de Distribución de Video - DVD**

- **Por distribuidora**

**Distribuidora:** CAMEO MEDIA, S.L.

**Calificación:** NO RECOM. MENORES DE TRECE AÑOS

**Fecha de calificación:** 4 de diciembre de 2009

**Caducidad de los derechos:** 8 de junio de 2016

- **Ficha técnica**

- **Productor:** JOSÉ ANTONIO FÉLEZ

- **Productores ejecutivos:** GERVASIO IGLESIAS , JOSÉ ANTONIO FÉLEZ

- **Director de producción :** MANUELA OCÓN

- **Argumento :** ALBERTO RODRÍGUEZ , RAFAEL COBOS LÓPEZ

- **Guión :** RAFAEL COBOS LÓPEZ

- **Director de Fotografía :** ALEX CATALÁN A.E.C

- **Música :** JULIO DE LA ROSA

- **Montaje :** JOSÉ MANUEL MOYANO

- **Dirección artística :** PEPE DOMÍNGUEZ DEL OLMO

- **Vestuario :** FERNANDO GARCÍA

- **Maquillaje :** YOLANDA PIÑA

- **Peluquería :** YOLANDA PIÑA

- **Sonido directo :** DANIEL DE ZAYAS

- **Montaje de sonido :** PELAYO GUTIÉRREZ

- **Ayudante de dirección :** ADÁN BARAJAS

- **Casting :** EVA LEIRA , YOLANDA SERRANO

- **Etalonaje/Colour Grading:** LZ PRODUCCIONES

- **Datos de formato, duración, rodaje y montaje**

- **Formato:**35 mm. Kodak Vision3 500T 5219. Scope 1:2,35.

- **Duración original :** 117 minutos

- **Metraje :** 3.191 metros

- **Laboratorios :** FOTOFILM DELUXE
- **Fechas de rodaje :** De 23 de junio de 2008 a 13 de agosto de 2008

### 13. EL VUELO DEL TREN

- **Dirigida por:** PACO TORRES , 2010
- **Calificación:** NO RECOMENDADA MENORES DE SIETE AÑOS
- **Nacionalidad:** ESPAÑOLA
- **Países participantes:**  
ESPAÑA
- **Género :** Drama
- **Fecha de estreno :** 24 de diciembre de 2010

#### Sinopsis

Blanca, es una madre soltera y luchadora que se enfrenta en el mejor momento de su vida a la posible pérdida de Aran, su única hija, cuando ésta le diagnostican leucemia. El dolor por la posible pérdida de su hija le hace sentir la verdadera dimensión del ser humano en un dramático realismo mágico que la llevará a despertar a la vida. Unas semanas en una gran ciudad. Una casa. Un hospital. Una familia, madre e hija. Un universo de magia, donde el amor y la perseverancia llevan a nuestros personajes a descubrir la esperanza a partir del sufrimiento y el dolor. Al final descubrimos que podemos aprender de otros siempre y cuando uno quiera.

#### Producción e Intérpretes

- **Productoras:**  
COMUNIDAD AD-VOLUTION, S.L. ([www.ad-volution.es](http://www.ad-volution.es))  
DREAMS FACTORY EUROPEAN, S.L. ([www.edreamsfactory.es/](http://www.edreamsfactory.es/))
- **Con la participación de:** THREETWOONE  
CANAL SUR  
KARMA FILMS
- **Intérpretes:** PATRICIA GARCÍA MÉNDEZ (Blanca) , MIRIAM GARCÍA (Aran) , JUAN MOTILLA (Cometa) , JULIO JORDÁN (Super) , JUAN MARTÍN GRAVINA (Talo) , VIVIANE DE ARAUJO (Aamori) , ALBA SARA GÁRATE -LANTANA- (Elena) , AMANCIO CEBRERO (Alfonso) , MARÍA ÁNGELES ARAUJO MARCOTE (Mercedes) , YAILENA SIERRA (Doctora) , MARÍA ALFONSA ROSSO (Anciana indigente)

#### Datos de Distribución

- **Totales**  
**Espectadores:** 41.054  
**Recaudación:** 222.106,60
- **Por distribuidora**  
**Empresa distribuidora:** DREAMS FACTORY EUROPEAN,S.L.  
**Fecha de autorización:** 21 de diciembre de 2010  
**Espectadores:** 41.054  
**Recaudación:** 222.106,60 €

#### Datos de Distribución de Video - DVD

- **Por distribuidora**  
**Distribuidora:** KARMA FILMS S.L.  
**Calificación:** NO RECOMENDADA MENORES DE SIETE AÑOS

**Fecha de calificación:** 29 de marzo de 2012

**Caducidad de los derechos:** 9 de mayo de 2017

**Ficha técnica**

- **Productores:** FILOMENO MARTÍNEZ , VÍCTOR SÁNCHEZ , JUAN DE CHICLANA , CARLOS DE CHICLANA , PACO TORRES
- **Productores ejecutivos:** VÍCTOR SÁNCHEZ , MAURICIO DE CHICLANA , MIGUEL ÁNGEL PÉREZ
- **Productor asociado :** TONO ESCUDERO
- **Director de producción :** SANTI VEIGA
- **Jefe de Producción :** MARÍA TEKILA
- **Guión :** PACO TORRES
- **Director de Fotografía :** JUAN CARLOS LAUSÍN
- **Música :** JESÚS CAYUELA
- **Montaje :** MARINO GARCÍA , CARLOS PRIETO
- **Dirección artística :** JORGE AGÓ
- **Maquillaje :** ENRIQUE GONZÁLEZ
- **Sonido directo :** MARÍA JOSÉ GARCÍA GALLONET
- **Ayudante de dirección :** SUSANA GONZÁLEZ
- **Efectos digitales :** MOLINARE

**Datos de formato, duración, rodaje y montaje**

- **Formato:**Digital. Panorámico 1:1,85.
- **Duración original :** 82 minutos
- **Laboratorios :** MOLINARE
- **Estudios de montaje :** AUDIOCLIP ; MOLINARE
- **Estudios de sonido :** SONORIS
- **Lugares de rodaje :** Sevilla, Dos Hermanas
- **Fechas de rodaje :** De 23 de febrero de 2009 a 6 de mayo de 2009



## 8.2 DVD con las Escenas Analizadas



